

www.kotobarabia.com
تعدد الرواية
في الشعر الجاهلي
د. أيمن بكر
www.kotobarabia.com

تَعدد الروايةِ فِي الشعرِ الجاهِلي

دِيوان الهذَلِيين نُموذَجا

د/ أيمن بكر

٢٠٠٤

تمهيد

إن قراءات دريدا للنصوص المختلفـة، ونصوصـه التـي وضعها هو، تشكل كلها استكشافات لمركزية الكلمة الغربية. وميتافيزيقا الحضور، التي يمكن القول إن هـذه النصـوص تؤكدها وتزعزعها في آن واحد، هي الميتافيزيقا الوحيدة التي نعرفها، وهي تكمن خلف تفكيرنا كله. (١)

جوناثان كلر

يسعى هذا التمهيد لتقديم أهم الأفكار النقديـة التـي تتكئ عليها الدراسة في تحليل ديوان هذيل من زاوية تعـدد الرواية، وهي الأفكار التي تنتمي لفكر الفيلسوف الفرنسـي جـاك دريـدا، المعـروف اصـطلاحا بـ ـ"التفكيـك" Deconstruction . وسوف يقف البحث في استخدامه لفكر دريدا عند مجموعة من الأفكار التي يظنها مفيدة في تحليـل موضوعه، وكذلك في اقتراح توجه جديـد لقـراءة الـنص الجاهلي، وهو ما يعني أن البحث لـن يلتـزم باسـتخدام أو استعراض مجمل التوجه الفلسفي التفكيكي، بل سيتعامل مـع

1 جوناثان كلر، **جاك دريدا**، ضمن ، **البنيوية وما بعـدها**، تحريـر: جون ستروك، ترجمة: د.محمد عصـفور، الكويـت، سلسـلة عـالم المعرفة، العدد ٢٠٦، فبراير ١٩٩٦، ص ٢١٥.

الأفكار بصورة انتقائية، مع الوعي بسياق إنتاجها الفكـري، ومع محاولة تكييفها بما يتناسب مع طبيعة المادة المدروسـة في الوقت نفسه. وهو ما يلزم بتوضيح كل من سياق الفكـرة ضمن فلسفة دريدا، ثم الكيفية التي يقترحها الباحث لتطبيقها، كما سيتضح في الفصل الأول.

أولا: لعب الدلالة play of signification

فكرة لعب الدلالة ترتبط بتصور دريدا لطبيعة حركة المفردات داخل بنية الخطاب- أي خطاب- الحركـة التـي يفضل أن يصفها بأنها لعب حر للمفردات داخل البنية/النص، والنص اللغوي الذي تمثل مفردات اللغة أجزاءه المتفاعلـة، ينتج دلالته عبر حركة أجزائه غير المشروطة بهدف مسبق، أو بفكرةٍ أصلٍ تمثل مركزا يحكم إمكانـات الحركـة. هـذا اللعب الحر لمفردات البنية لم يكن كذلك حرا في التصورات البنيوية عن طرائق إنتاج الدلالة في النصوص، فالبنية التـي جرى التعامل معها عبر تاريخ الفكر الغربي هي البنيـة ذات المركز، ويعتمد مفهوم اللعب الحر للمفردات فـي بلورتـه لنفسه على نقد أفكار البنيوية، خاصة المرتبط منهـا بالبنيـة ذات المركز.

يمكننا أن نبدأ من نقطة محددة، وهي أن مفهوم البنية يرتبط وجوده بصورة عامة بوجود النظام المعرفي الغربـي نفسه The Episteme كما يقول دريدا:

إنه لمن السهل إثبات أن مفهوم البنية، بـل وكلمـة البنية نفسها، قديمان قدم النظام المعرفي الغربي نفسـه- أي يمكن القول إنهما قديمان قدم العلم والفلسفة الغربيين. (٢)

---

2 - Jacques Derrida. **Writing and Difference**, translated by: Alaan Bass, Routledge, London, 1997, p278 *وسيشار لهذا المرجع بعد ذلك في المتن هكذا: (الكتابة والاختلاف/ ص...).

وقد ترجم الدكتور جابر عصفور هذا الفصل من كتاب دريـدا كمقـال منفصل (فصول/ المجلد الحادي عشر- العدد الرابـع/شـتاء ١٩٩٣) وكانت ترجمته عن الفرنسية، وقد فضل الباحث أن يعتمد على فهمـه الخاص للنص تجنبا لتعدد الرؤى التأويلية في الفهم، كما لاحظ الباحث أن النص الإنجليزي مزود بهوامش تفسيرية مهمة من قبـل المتـرجم غير موجودة في النص الفرنسي.

الترجمة للباحث والنص المترجم هو:

It would be easy enough to show that the concept of structure and even the word "structure" are as old as the *epistēmē* –that is to say, as old as Western science and Western philosophy.

يتكلم دريدا عن وقفة في تاريخ مفهوم البنيـة هـذا، وقفة يسميها "حدثًا" eventوهو حدث يشبهه بالفتق rupture في تاريخ الدراسات الكلاسيكية للبنية، إنه إعادة التفكير فـي ما يسمى "بنيوية البنيـة" structurality of structure؛ أي مجموعة التفاعلات التي تمثل الخواص الأساسية لأية بنيـة، مجموعة المعادلات التي على أساسها تكتسب البنية صـفاتها المميزة. هذه المعادلات وتلك التفاعلات قد تم إهمالها لصالح فكرة المركز center الذي يسـيطر تمامـا علـى حركيـة المفردات وتفاعلاتها ونظام تشكلها داخل البنية، المركز الذي يمثل أصلا ثابتًا لا تطوله تفاعلات البنية. يقول دريدا:

على الرغم من أن البنية- أو بالأحرى بنيوية البنية- كانت دوما فاعلة، فقد تم تحييدها واختزالهـا، وذلـك عبـر إعطائها مركزا أو عبر إرجاعها لنقطة حضور؛ أي لأصـل ثابت. (٣) (الكتابة والاختلاف/٢٧٨)

---

3 النص المترجم هو:

…structure- or rather the structurality of structure- although it has always been at work, has always been neutralized or reduced, and this by a process of giving it a center, or of referring it to a point of presence, a fixed origin.

نقطة الحضور أو الأصل الثابت، تعبيران يشـيران إلى المركز، الذي تنسب إليه المسؤولية في الفكر البنيوي عن التشكلات المختلفة التي يمكـن أن تتخـذها البنيـة، وعـن معادلات التفاعل التي تمارسها مفرداتها. على أن المركز كما يقول دريدا يقوم بدور أكبر خطرا من هذا، وهو ضـمان أن يكون المبدأ المنظم للبنية، أو الفكرة التي على أساسها تنتظم مفردات البنية وتتراص طبقًا لتشكل محدد، سيقوم بمحاصرة اللعب الذي يفترض أن تمارسه هذه البنية، أي سيقوم بالحـد من التفاعلات الحرة غير المحدودة التي يمكن أن تمارسـها أجزاء البنية. يقول دريدا:

لم تكن وظيفة هذا المركز هي توجيه البنية وتنظيمها وضبط توازنها فحسب، ... وإنما كانت وظيفته فوق كل ذلك هي التأكد أن المبدأ المنظم للبنية سوف يحد مـا يمكـن أن نطلق عليه لعب البنية. (٤) (الكتابة والاختلاف/ ٢٧٦)

---

4 النص المترجم هو:

The function of this center was not only to orient, balance, and organize the structure… but above all to make sure that the organizing principle of the structure would limit what we might call the *play* of the structure.

المركز إذن- ضمن هذا التصور للبنية- هو المنظم لوحدات البنية والموجه لتفاعلاتها، وهو المسؤول عن تلاحم العناصر داخلها بصورة محددة، أي إنه مسؤول عن ظهـور البنية على ما هي عليه، وبهذا يكون هو من يسمح بصـورة أساسية بعملية لعب المفردات المحدود داخل الإطار العـام، المركز يفتتح اللعب عبر سيطرته على معادلات التفاعل بين مفردات البنية:

يسمح مركز أية بنية بلعب مفرداتها داخـل الهيكـل العام لها، عبر توجيه وتنظيم تلاحم النظـام. (٥) (الكتابـة والاختلاف/ ٢٨٩)

ولكن من زاوية نظر أخرى يقوم المركز باسـتبعاد فكرة اللعب عبر ذاته هو نفسه؛ فكونه مركزا ثابتًا ومطلقًـا وخارج حدود اللعب ينفي إمكان التبـدل فـي المحتـوى أو المفردات أو المصطلحات الدالة عليه، وبذلك يبدو أنه يسمح

---

5 النص المترجم هو:

By orienting and organizing the coherence of the system, the center of a structure permits the play of its elements inside the total form.

باللعب ولا يسمح به في الوقت نفسه، يفتح إمكـان حركيـة المفردات وينهي هذا الإمكان في الوقت نفسه. المركز هـو العنصر المتفرد الذي يحكم البنية ولا يخضع لقوانينها، فهـو يقع داخلها بسبب سيطرته على مفرداتها، ويقع أيضا خارجها بسبب عدم خضوعه للقوانين التي وضعها بنفسه:

... يغلق المركز أيضا اللعب الذي يفتتحه ويجعلـه ممكنًا. فهو بذاته كمركز يصبح النقطة التي يستحيل عنـدها تبديل المحتوى، أو العناصر، أو المصطلحات... وعلى هـذا غاب دوما الظن بأن المركز-المتفرد بحكم تعريفه- قد أسس ضمن البنية ذلك الشيء الذي يحكم البنية في الوقـت نفسـه الذي يهرب فيه من بنيويتها. ولهذا السـبب تمكـن الفكـر الكلاسيكي المعني بالبنية أن يقول إن المركز- علـى نحـو تناقضي- يقـع *ضـمن* البنيـة، *وخارجهـا*.(٦) (الكتابـة والاختلاف/ ٢٧٩)

---

6 النص المترجم هو:

… the center also closes off the play which it opens up and makes possible. As center, it is the point at which the substitution of contents, elements, or terms is no longer possible… Thus it has always been thought that the center, which is by definition unique, constituted

الفكرة الثانية تتصل بمحاولة تفسير التوجـه العقلـي الذي ساد عمليتي جمع الشعر الجاهلي وشرحه. وهي فكـرة غير منفصلة عن سابقتها في فلسفة دريدا.

إن مفهوم البنية ذات المركز– بحسب الجدل السابق- هو مفهوم متلاحم على نحو تناقضي بسبب تناقضية المركز نفسه (وجوده داخل البنية وخارجها، افتتاحه للعب كـل مـن المفردات والدلالات وإغلاقه للعب من زاوية أخرى...الخ). هذا التلاحم عبر التناقض يشير مباشرة لنظرية فرويـد فـي تفسير الأحلام ونظريته في فهم أعراض العصـاب؛ حيـث يرى الحلم متلاحما على نحو تناقضي، فهو يعبر عن رغبة، ويكبتها في الوقت نفسه (٧). وبالمثل يشير مفهوم البنية ذات المركز إلى رغبة ويكبتها في الوقت نفسه؛ رغبة في اللعب، يقوم بكبتها عبر وضعها على أرضية من اليقين الذي يحاول

---

that very thing within a structure which while governing the structure escapes structurality. This is why classical thought concerning structure could say that the center is, paradoxically, within the structure and outside it.

7 يراجع في الفكرة الهامش التفسيري لمترجم كتاب "الكتابة والاختلاف" آلان باس Alan Bass، ص ٣٣٩.

السيطرة على اللعب، لعب على أرضية ثابتة وخارجة عن حدود اللعب. هذا النموذج في الفهم يشير لفكرة دريدا التي يرى فيها أن المنطق logic والتلاحم coherence لا يمكن فهمهما إلا على نحو تناقضي.

من زاوية أخرى يبدو لافتًا في هذا الفهم لفكرة البنية ذات المركز دورها النفسي في السيطرة على القلق الناتج عن اللعب؛ لعب مفردات البنية وما ينتج عنه من تبدلات المعنى وتحولاته بصورة لانهائية، السيطرة على فزع اللاثبات والحركة المستمرة. يقول دريدا:

إن مفهوم البنية ذات المركز- على الرغم من تقديمه لمفهوم التلاحم النموذج...- هو مفهوم متلاحم على نحو تناقضي، وكما هو معروف، يعبر التلاحم التناقضي عن قوةٍ رغبةٍ ما. إن مفهوم البنية ذات المركز هو في الواقع مفهوم لعبٍ يقوم على أرضية يمكن وصفها بـ "الأصلية"، لعب يتكون على أساسٍ ثباتٍ جوهري ويقينٍ مطَمئِنٍ، يقين لا يصل إليه اللعب. وعلى أساس هذا اليقين يمكن السيطرة على القلق، إذ إن القلق هو بصورة محددة ناتج عن تورط ما في

اللعبة، عن الوقوع في شراكها، كما لو كان لصيقًا باللعبة منذ البداية. (٨) (الكتابة والاختلاف/ ٢٧٩).

يسعى المركز كما يبدو للتحكم في حركية المفردات، والسيطرة عبر هذا التحكم في القلق الناتج من لعبها الحـر. وعلى أساسٍ من المركز كذلك يتم أخذ التبدلات والتحـولات والاستبدالات الحادثة في عناصر البنيـة، مـن تـاريخ مـا للمعنى، تاريخ يتم استعادته باعتباره حضـورا presence. وعلى هذا يمكن اعتبار أية حفريات archaeology حـول

8 النص المترجم هو:

The concept of centered structure- although it represents coherence itself…- is contradictorily coherent. And as always coherence in contradiction expresses the force of a desire. The concept of centered structure is in fact the concept of a play based on a fundamental immobility and a reassuring certitude which itself is beyond the reach of play. And on the basis of this certitude anxiety can be Mastered, for anxiety is invariably the result of a certain mode of being implicated in the game, of being caught by the game, of being as it were at stake in the game from the outset.

ظاهرة ما مشتركةً في اختزال تفاعلات البنية التي تمثل هذه الظاهرة. يقول دريدا:

ومرة أخرى على أساس ما نسميه المركز...عادة ما تستمد التكرارات والبدائل والتحولات والاستبدالات، من تاريخ ما للمعنى...يمكن استعادة أصله...ولعل هذا هو السبب في إمكانية أن نعتبر أية حركة حفريات...شريكًا في اختزال بنيوية البنية، كما أنها حركة تحاول فهم البنية على أساس من الحضور الكامل الخارج عن حدود اللعب. فإذا كان الأمر كما نفهمه، فإن تاريخ البنية كله...هو عبارة عن سلسلة من عمليات استبدال مركز بآخر.(٩) (الكتابة والاختلاف/ ٢٧٩).

---

9 النص المترجم هو:

And again on the basis of what we call the center …, repetitions, substitutions, transformations and permutations are always taken from a history of meaning… whose origin may always be reawakened… This is why one perhaps could say that the movement of any archaeology… is an accomplice of this reduction of the structurality of structure and always attempts to conceive of structure on the basis of a full presence, which is beyond play.

ومن المهم هنا التركيز على الفكرة الأخيـرة التـي ترى في تاريخ البنية الكلاسيكي تاريخًا لاستبدالات المراكز، بحيث لا تتمايز الرؤى المختلفة لبنية ما إلا في حـدود مـا يطرحه المركز المعتمد مـن قبـل المفسـر أو المحقـق أو الباحث.

ثانيا: التكملة supplement

يلزمنا قبل الوصول لفكرة التكملة supplement أن نقف عند فكرة امتياز الصوت في الفلسفة الغربية، تلك التـي يحدد دريدا بناء عليها وضعية الكتابة باعتبارها تكملـة لهـا ملامح خاصة هي ما يعنينا في نهاية المطاف.

يمكن اعتبار مناقشة فكرة امتياز الصوت في الفلسفة الغربية ونقدها من الملامح الأكثر أهمية في فلسـفة دريـدا، وترتبط هذه الفكرة في التراث الفلسفي الغربي بمبحث آخـر حول كيفية تحقيق الحضور الإنساني الكامل، أو حول كيـف يمكن للعقل أن يتجلى بصورة مكتملة دونما أيـة مسـافات

If this is so, the entire history of the concept of structure… is a series of substitutions of center for center.

تفصله عن ذاته، فالصوت البشري كمـا يقـول كريسـتوفر نوريس: " هو القانون الأساسي لكل الفلسفات ... التي تؤسس نفسها بدرجة أو بأخرى مـن درجـات الوضـوح، علـى ميتافيزيقا للأصول وللحضور" (١٠)

الكلام الحي هو وسيلة تحقيق الحضـور المكتمـل، الحضور الذي يحقق تطابق العقل مع نفسه، الكلام الحي هو وسيلة تجلي الوعي الإنساني أمام ذاته بصورة شفافة تمامـا، وهو ما يجعل المسافة بين الدال والمدلول ملغيةً، بحيث يشف الوعي عن نفسه مباشرة عبر الصوت الحي. يقـول دريـدا عارضا هذا الموقف:

عبر الصوت الحي فقط يمكن للعقل أن يكون مطلقًـا وذاتي الحضور، كما يمكنه كذلك أن ينتج نفسه ذاتيا: حيـث يصل الدال لحالة يمتح فيها الموضوع من ذاته ويصب فـي

---

10 *Christopher Norris, **Deconstruction: Theory and Practice**, *Methuen*, London and New York, 1982, p 42.

النص المترجم هو:

The human voice is the ultimate sanction of all philosophies … which base themselves more or less explicitly on a metaphysics of origins and presence.

ذاته، حالة لا يستعير الموضوع فيها الدال الذي يصدره مـن الخارج، الدال الذي يـؤثر فـي الموضـوع فـي الوقـت نفسه.(١١)

في المقابل تصبح الكتابة انتقاصا لـذلك الحضـور، تصبح تشويشًا لشفافية التجلي العقلي المتحقق عبـر الكـلام الحي، إنها وسيط ينهي العلاقة المباشرة بين الوعي وذاتـه، وبين الوعي ومستقبله. العلامة المكتوبة طبقًا لهذا التصـور هي وسيط خارجي، مادة غريبة تتم إحالة الوعي إليها لتمثله

---

11 - Jacques Derrida. **Of Grammatology**, translated by: Gayatri Chakravorty Spivak, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, Corrected edition 1997, p98.

* وسوف يشار لهذا الكتاب بعد ذلك في المتن هكذا: (في علم الكتابة/ ص...)

النص المترجم هو:

The logos can be infinite and self-present, it can be produced as auto-affection, only through the voice: an order of the signifier by which the subject takes from itself into itself, does not borrow outside of itself the signifier it emits and that affects it at the same time.

بصورة غير مباشرة. هذا هو الموقف الكلاسيكي(١٢) مـن الكلام المنطوق والكتابة كليهما كما يمكن استخلاصـه مـن تاريخ الفلسفة الغربية. الموقف الذي يطلـق عليـه دريـدا "التمركز حول الصوت" phonocentrism (١٣).

وفي سياق مناقشته للمسألة السابقة يقف دريدا عنـد فكر ليفي شتراوس، معتبرا أن الأخير ينطلق مـن مركزيـة الصوت تلك بصورة مسبقة في تحليله للعقل البشري، لكنـه يختلف عن الموقف الكلاسيكي. وفي سـبيل توضـيح هـذا الاختلاف يربط دريدا بين شـتراوس، فـي هـذا الموقـف بالتحديد، وفكرة واحدة ومحددة عند الفيلسوف الفرنسي جان

---

12 يوجد عرض مختصر لهذا الموقف الكلاسيكي في أكثر من موقع ضمن كتابات دريدا، وسيشار لبعضها أثناء التحليل.

13 يمكن التعرف بصورة منفصلة على فكرة مركزية الصوت عند دريدا في:

- J.A Cuddon, **The Benguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory**, Benguin Books, London, 1991, pp 707-708.

جاك روسو، فكرة تعلي من قيمة الصوت الحي لكنها تحمـل معها نقيضها وتنتظم من خلاله. يقول دريدا:

...إن تمجيد الكلام الحي، الذي يتموقع في خطـاب ليفي شتراوس بصورة مسبقة، يدين لفكرة واحـدة ومحـددة لدى روسو؛ فكرة متعايشة مع نقيضها ومنتظمة عبره، هـذا النقيض هو الشك دائم النشاط فيما يتصل بما يسمى الخطاب المكتمل.(في علم الكتابة/ ١٤١) (١٤)

هذا الموقف المتسم بالازدواج ميز فكر روسو فيمـا يتصل بالكتابة writing، إنه يلعنها بوصفها تدمر الحضـور الإنساني المتحقق في الخطاب الحي، وهي لذلك آفـة ذلـك الخطاب، لكنه يعيد اعتبارها لأنها الوحيـدة القـادرة علـى إصلاح عثار الخطاب الحي من حيث أنها تستعيد مـا فقـده

---

14 النص المترجم هو:

…the praise of living speech, as it preoccupies Lévi-Strauss's discourse, is faithful to only one particular motif in Rousseau. This motif comes to terms with and is organized by its contrary: a perpetually reanimated mistrust with regard to the so-called full speech.

ذلك الخطاب من حضور لم يستطع الحفـاظ عليـه. يقـول دريدا:

يلعن روسو الكتابـة بوصـفها تـدميرا للحضـور، وبوصفها آفة الخطاب الشفوي. وهو يعيد اعتبارها للحد الذي يعتبرها فيه واعدةً بإعادة مواءمة مـا سـمح لـه الخطـاب الشفوي أن يفقد من ذاته. (في علم الكتابة/ ١٤٢) (١٥)

ولكن كيف يقوم روسو بذلك التحرك المزدوج فـي علاقته بالكتابة؟ إن روسو لا يتناقض مـع موقـف الفلسـفة الغربية المعلي من قيمة الصوت البشري، لكنه يقع في أزمة تتصل بأنه "كاتب"، أي إنه يمارس فكره كتابةً وليس مشافهةً، ولذا لزم عليه أن يشرح كيف يمكن التوفيـق بـين هـذين الموقفين: الموقف الممجد للصوت البشري علـى المسـتوى النظري، والموقف المؤسس للكتابة في عملية عرض الوعي ومناقشته.

---

15 النص المترجم هو:

Rousseau condemns writing as destruction of presence and as disease of speech. He rehabilitates it to the extent that it promises the reappropriation of that of which speech allowed itself to be dispossessed.

يقول دريدا إن روسو يقوم بذلك عبر حركة مزدوجة تعبر عن هذه الرغبة في الجمع بين الأمرين: تمجيد الكـلام الحي المحقق لأقصى درجات الحضور، وتأكيد أهمية الكتابة على المستوى نفسه. يصف دريدا هذه الحركة بقوله:

الحركة الأولى لهذه الرغبة تتخذ شكل نظريـةٍ فـي اللغة. والحركة الأخرى تحكم خبرة الكاتب (لدى روسـو). عندما يحاول جان جاك في كتابه "اعترافات" أن يشرح كيف أصبح كاتبا، يصف الطريق إلى الكتابة باعتبـاره اسـتعادة الحضور الذي خذل نفسه في الخطاب الشـفوي، الاسـتعادة عبر غياب محدد لهذا الحضور، وعبر نوع محسـوب مـن طمسه. الطريقة الوحيدة للإبقاء على الخطـاب الشـفوي أو استرداده هي أن تكتب، خاصة أن الخطاب الشفوي يتبرأ من ذاته لحظة يمنحها. (في علم الكتابة/ ١٤٢) (١٦)

---

16 النص المترجم هو:

The first movement of this desire is formulated as a theory of language. The other governs the experience of the writer. In the Confessions, when Jean Jacques tries to explain how he became a writer, he describes the passage t writing as the restoration, by a certain absence and by a sort of calculated effacement, of presence disappointed of itself in speech. To write is

يستخدم دريدا كلمة desire للتعبيـر عـن موقـف روسو، كأنه يشير مجددا لحالة التلاحم التناقضي التي تميـز البنية ذات المركز، تلك الحالة التي تعبر عن قوةٍ رغبةٍ مـا، كالتي يشير إليها فرويد في نظريته لتفسير الأحلام. والرغبة التناقضية لدى روسو هنا موجهة نحو الكتابة، فهـو يراهـا مهمة وخطيرة ، مفيدة ومضرة في آن، إنها تبدو كمـا لـو كانت " قوةَ موتٍ في قلب الخطاب الحي" (في علم الكتابـة/ ١٤١)، لذلك فهو يثبتها ويجردها من الصلاحية في الوقـت نفسه. يصف دريدا هذه الحركة العقلية بأنها "حركة واحـدة منقسمة ومتلاحمة" (في علم الكتابة/ ١٤٢) تماما كما يصف البنية ذات المركز.

ما نسعى إليه هو بلورة مفهوم التكملة supplement الذي تتحدد ملامحه عبر ذلك الموقف التناقضي المميز لبنية فكر روسو، لذلك توجب الوقوف عند طرفي هذا الموقف.

كما أشرنا تعد الكتابة انتقاصا للحضور المتحقق في الصوت الحي وتشويشًا له، لكنها مـن وجـه آخـر تمثـل التضحية الضرورية لاستعادة ما فقد من ذلك الحضور، إنها

---

indeed the only way of keeping or recapturing speech since speech denies itself as it gives itself

إصلاح لما لم يستطع الخطاب الحي الحفاظ عليه في ذاتـه، وهو ما يقودنا لأنها جزء تكميلي وأساسي في الوقت نفسـه، إنها جزء مما يمكن اعتباره هوية الخطاب الشفوي، تكمن فيه كلازمة لوجوده، تماما كما يكمن الموت في الحيـاة. يقـول دريدا:

إن فعل الكتابة سيكون بصورة أساسـية ... أعظـم تضحية تشير إلى أعظم موائمة رمزية للحضور. لقد عـرفَ روسو من وجهة النظر تلك أن الموت ليس هـو مـا يقـع ببساطة خارج الحياة. عرف أن الموت كتابةً يدشـن الحيـاة كذلك. (في علم الكتابة/ ١٤٢-١٤٣) (١٧)

موقف روسو التناقضي حيال الكتابة يتـوازى فـي الواقع مع مفهوم التكملة supplement الذي يبلوره دريـدا. فإذا كان روسو يرى أن "اللغات خلقـت لتكـون منطوقـة، والكتابة تلعب فقط دور التكملة للخطاب الشفوي"(فـي علـم

---

17 النص المترجم هو:

The act of writing would be essentially … the greatest sacrifice aiming at the greatest symbolic reappropriation of presence. From this point of view, Rousseau knew that death is not the simple outside of life. Death by writing also inaugurates life.

الكتابة/ ١٤٤)، فإن هذه التكملة تتميـز بأنهـا إضـافة، أو فضلة، أو فائض، وفي الوقت نفسه هي "تكملة" لما هو ناقص وغير مكتمل بذاته، إنها جزء متمم لا يمكن الاستغناء عنـه. يقول دريدا:

...يخفي مفهوم التكملة ... دلالتين في ذاته لا تقـل غرابة تعايشهما عن ضرورة هذا التعايش. التكملة تضـيف نفسها، إنها فائض، هي اكتمال يثري اكتمالا آخـر ليصـنع المعيار الأكثر امتلاء للحضـور. إنهـا تُكَّـدس الحضـور وتراكمه، وهي على ذلك الفن، أو التقنيـة، أو التصـور أو التمثيل، أو التقليد...الخ، كل ما يأتي مكملا للطبيعة بكل هذه الوظائف المتكدسة.

ولكن التكملة "تكمل". إنها تضيف فقط لتملأ فراغًـا. إنها تتخال، أو تدس نفسها في- فراغ- ما، لأنها إذا كانـت تملأ، فكأنما هي تملأ نقصـا. وإذا كانـت تقـوم بالتمثيـل، وتصنع تصورا، فذلك بسبب إهمالٍ سـابقٍ لحضـورٍ مـا، التكملة هي ملحق تعويضي وبديلي، إنها مرحلة تابعة، تأخذ – (ال) – مكان. وهي كبديل لا تنضـاف ببسـاطة للبعـد

الإيجابي لحضور ما، إنها لا تنتج أية نجدة، فمكانها محدد في البنية بوصفه فراغًا. (في علم الكتابة/ ١٤٤-١٤٥) (١٨)

لكن مسألة الحضور الثابت السابق على الكتابـة؛ أي الخطاب الذي تأتي الكتابة لتعدل هفواته، تنتمي لميتافيزيقـا الحضور التي تسم الفلسفة الغربية، الميتافيزيقا التـي طالمـا حلمت بتحقيق حضور مكتمل غير منتقص، وفي سبيل ذلـك

---

18 النص المترجم هو:

… the concept of the supplement … harbors within itself two significations whose cohabitation us as strange as it is necessary. The supplement adds itself, it is a surplus, a plenitude enriching another plenitude, the fullest measure of presence. It cumulates and accumulates presence. It is thus that art, techné, image, representation, convention, etc., come as supplements to nature and are rich with this entire cumulating function. …

But the supplement supplements. It adds only to replace. It intervenes or insinuates itself in- the- place- of; if it fills, it is as if one fills a void. If it represents and makes an image, it is by the anterior default by a presence. Compensatory … and vicarious, the supplement is an adjunct, a subaltern instance which takes-(the)- place. As a substitute it is not simply added to the positivity of a presence, it produces no relief, its place is assigned in the structure by the mark of an emptiness.

تم اعتماد البنية ذات المركز الذي يضمن بذاتـه مثـل هـذا الحضور المطلق الخارج عن حدود التغير أو الانتقاص. تبدأ الحركة الحرة للمفردات عندما يغيب المركز(١٩)، وتكـون حركة تقودها التكملة، التي تصبح هي العنصـر الأساسـي المكون للخطاب(٢٠).

---

19 وليس المقصود بغياب المركز هنا إلغاءه، بل المقصود عدم التعامل معه كوجود، وإنما كوظيفة. ينص دريدا على هذه الفكرة في حوار مع سيرجي دوبروفسكي نقتطع منه هذا الجزء:

سيرجي دوبروفسكي:

أنت دائما تتحدث عن لا- مركز، كيف يمكنك، داخل منظورك الخاص، أن تشرح أو، على الأقل، أن نفهم ما الإدراك؟ لأن الإدراك هو تحديدا الطريقة التي يبدو بها العالم ذا مركز لي.

دريدا:

أولا أنا لم أقل إنه ليس هناك مركز، أو إننا يمكن أن نستمر دون مركز، إني أعتقد أن المركز وظيفة، وليس وجودا being أو واقعا reality لكن وظيفة. وهذه الوظيفة لا يمكن الاستغناء عنها مطلقا.

الحوار موجود على هامش مقالة دريدا التالية:

- **البنية العلامة اللعب في خطاب العلوم الإنسانية**، ترجمة جابر عصفور، فصول، مرجع سابق، ص ٢٤٩.

20 يراجع، **الكتابة والاختلاف**، مرجع سابق، ص ٢٨٩.

التكملة من زاوية محددة إذن ليست جزءا منفصـلا عن هوية الشيء الذي تكمله، بل هي جزء أساسي فيه، وهو ما يقدح في ثنائيات تبدو بديهية من مثل الأصل/الفـرع، أو المتن/ الهامش...الخ.

الكتابة كتكملة لا تأتي تالية على حضور ثابت سابق لها، بل هي كل ما لدينا، وكل ما يمكن التعويل عليه. غالبـا ما كان يظن بأن الكتابة تأتي كتكملة لهفوات الخطاب الشفوي الحي، تكملة لما ليس حاضرا، لكننا الآن لا نملك سواها، لا يوجد خطاب شفوي سابق يمكن وضعه فـي الاعتبـار، لا يوجد سوى الكتابة وقوانينها، أي لا يوجد سـوى التكملـة. يقول دريدا:

لا يوجد حاضر سابق لها (أي التكملة)، إنها ليسـت مسبوقة بأي شيء سوى ذاتها، أي إنهـا مسـبوقة بتكملـة أخرى. التكملة هي دوما تكملة لتكملة . ولربما تمنى المـرء أن يعود للوراء من التكملة إلى المصدر: على المرء إذن أن

يلاحظ أنه في مكان المصدر توجد تكملة. (في علم الكتابة/ ٣٠٣ – ٣٠٤)(٢١).[التأكيد من الباحث]

21 النص المترجم هو:

There is no presence before it, it is not preceding by anything but itself, that is to say by another supplement. The supplement is always the supplement of a supplement. One wishes to go back from the supplement to the source: one must recognize that there is a supplement at the source.

إهداء

إلى ابنتيَّ.. مريم ودنيا

مقدمة

تقوم هذه الدراسة على فكرتين أساسيتين؛ ترى الأولى في روايات النص الشعري الجاهلي المتعددة جزءا رئيسا منه، بمعنى أنها ليست بدائل هامشية غير مشاركة في تحديد هوية النص من حيث الإمكانات الجمالية، أو من حيث حقول الدلالة وإمكانات التأويل، بل هي جزء معرفٌ للنص على هذه المستويات، واستنادا إلى ذلك يمكن أن نعيد قراءة النص الجاهلي في ضوء اعتماد الروايات المختلفة، جنبا إلى جنب مع الرواية التي استقرت تاريخيا بوصفها الأصل- أو الأقرب إلى الأصل- وهو ما سيتيح قراءة التفاعلات بين الروايات المتنوعة باعتبارها تفاعلات بين رؤى متنوعة.

وثانيا: يمكن في ضوء ذلك أيضا أن نثبت الفرضية الأخرى التي يسعى نحوها هذا البحث؛ وهي أن النص الجاهلي ذا الروايات المتعددة الذي وصل إلينا مدونًا، هو نتاج إسهام جماعي تاريخي في التأليف يحاول التعبير عن رؤية الثقافة ككل للعالم، ويمثل تحقيقًا لتصوراتها عن الممكنات الجمالية للنص، وليس نتاجا فرديا معبرا عن رؤية فرد بعينه في لحظة تاريخية معينة، وهو ما يمكن اعتباره

تقليدا ثقافيا جرى التعامل به قديما مع المنتج الشعري، قبل دخول مفاهيم التوثيق واعتماد رواية وحيدة للنص الواحد باعتبارها الرواية الأصل، وهو الأمر الذي صاحب دخول الوعي الكتابي للثقافة العربية.

الفرضية الثانية ستنعكس بصورة مباشرة على بعض المفاهيم التي تبدو مستقرة؛ من مثل مفهوم السرقة الأدبية، وكذلك ستنعكس على قضية الانتحال، التي فرضت نفسها على الثقافة العربية بعد دخولها عصر التدوين، وما تبعه من توجه نحو نوع تثبيتي من التوثيق الذي يبدو متعارضا مع منطق تفاعل النص الشعري الجاهلي مع الثقافة، المنطق الذي غالبا ما عرفه القدماء ولم يعترضوا عليه، بدليل وجود هذا التعدد الذي أقروه في رواية النصوص الجاهلية.

وعلى هذا ينشغل البحث في فصله الأول بأمرين؛ الأول هو بلورة آليات تطبيق المقولات النظرية، التي يتخذها البحث أفقًا له، على مادة الشعر الجاهلي، والثاني هو تحديد

مستويات تعدد الرواية في ديوان شرح أشعار الهـذليين (١) (نموذج الدراسة)، حيث سيتحدد بناء على هـذه المسـتويات كثير من إمكانات القراءة التأويلية التـي يقترحهـا البحـث للنصوص. ويخصص الفصل الثاني لاختبار مـا يمكـن أن تنتجه الروايات المتعددة من قراءات للـنص الشـعري فـي ضوء فكرة تساوي جميع الروايات من حيث عدم هامشـيتها وتفاعلها في تحديد مجالات دلالة النص الشـعري. وكيـف تتحول الروايات التي نُظر لها باعتبارها تكملة غير أساسـية للنص إلى جزء معرف لهويته، وفاتحة لممكنات جديدة فـي القراءة والتفسير. الفصل الثالث سيناقش في ضوء الفصـلين السابقين إمكان التعرف على تقليد ثقافي قديم كـان للثقافـة بمقتضاه الحق في أن تتلاعب بالنصوص بصـورة إيجابيـة مقصودة ومهدفة؛ غرضها توسيع أفق هذه النصوص جماليا، ومحاولة استنفاد طاقاتها التعبيرية، وهو الأمر الذي يسـمح

---

1 كتاب شرح أشعار الهذليين، صنعة أبي سعيد الحسن بن الحسين السكري، تحقيق/ عبد الستار أحمد فراج، مراجعة/ محمود محمد شاكر، مكتبة دار العروبة، القاهرة، د.ت.

وسوف يشار إليه بعد ذلك في متن الدراسة كالآتي: (الديوان/ ص..).

بمقارنة موقف القدماء- مـن النقـاد والمتلقـين- بموقـف المحدثين على مستوى مرونة التعامل مـع الشـعر القـديم، ومدى الوعي بطبيعته الشفوية، وبطبيعة التقاليد الثقافية التـي كانت تنطبق عليه وإن بصورة ضمنية، وهـو مـا يمكنـه الكشف عن طبيعة وجود ميتافيزيقا الحضور metaphysics of presence في الوعي النقدي المعاصر كما تتجلى فـي تعامله مع الشعر القديم.

تتكئ الدراسة منهجيا على مقولات فلسفية مستقاة من أفكار المفكر الفرنسي جاك دريدا، كما وردت فـي كتابيـه "الكتابة والاختلاف" Writing and Difference / ١٩٩٧. و"فـي علـم النحويـات" Of Grammatology/ ١٩٩٧. خاصة مفاهيم البنيـة ذات المركـز centered structure، والتكملة supplement، وهو ما سيحاول التمهيد التعـرض له تفصيلا.

ومن الضروري الإشارة إلى صعوبة أساسية واجهت البحث، وتتمثل في عدم وجود مرجع واحـد يتنـاول تعـدد الرواية في الشعر القديم عموما، سواء من حيث تصنيف هذا

التعدد، أو من حيث دلالته أو الإمكانات التي يمكن أن ينتجها على مستوى قراءة النص، وإن بصورة ضمنية. وهو ما دفع الباحث إلى محاولة استكشاف إمكان أن يكون الباحثون قـد استخدموا الفكرة نفسها دون إشارة مباشرة إليها، فتوصل إلى أن بعض الدراسات قد استخدمت الروايات المتعددة في حدود المفاضلة بينها بما يخدم التوجه التأويلي لصاحب الدراسـة؛ من ذلك دراسة الدكتور صلاح رزق: "**معلقة امرئ القيس: التشـكيل الفنـي وملامـح الرؤيـة**"، مكتبـة الآداب، القاهرة،١٩٩٧. حيث يقف الـدكتور رزق أمـام الروايـات المختلفة مفاضلا بينها حين يتعرض لتأويـل بيـت امـرئ القيس:

قِفَا نَبكِ مِن ذِكْرى حَبِيبٍ ومنْزِل

بِسِقْطِ اللوى بين الدخُول وحومل

حيث أثبت الدكتور رزق في متن القصيدة الروايـة التي تستخدم العطف بالواو في كلمة "وحومل"، في حين يقيم تأويله على الرواية التي تستخدم العطـف بالفـاء "فحومـل" مشيرا إلى أنه اختار هذه الرواية لأنها تخدم تأويله، وهو ما

يلمح لإمكان الاستفادة مـن تعـدد الروايـات فـي قـراءة النصوص. كما أنه يناقش احتمالات متعددة لمرجعية ضمير الغائب في كلمة "رسمها" في بيت امرئ القيس:

فَتُوضِحَ فَالمِقراةِ لَم يعفُ رسمها...(البيت) (٢)

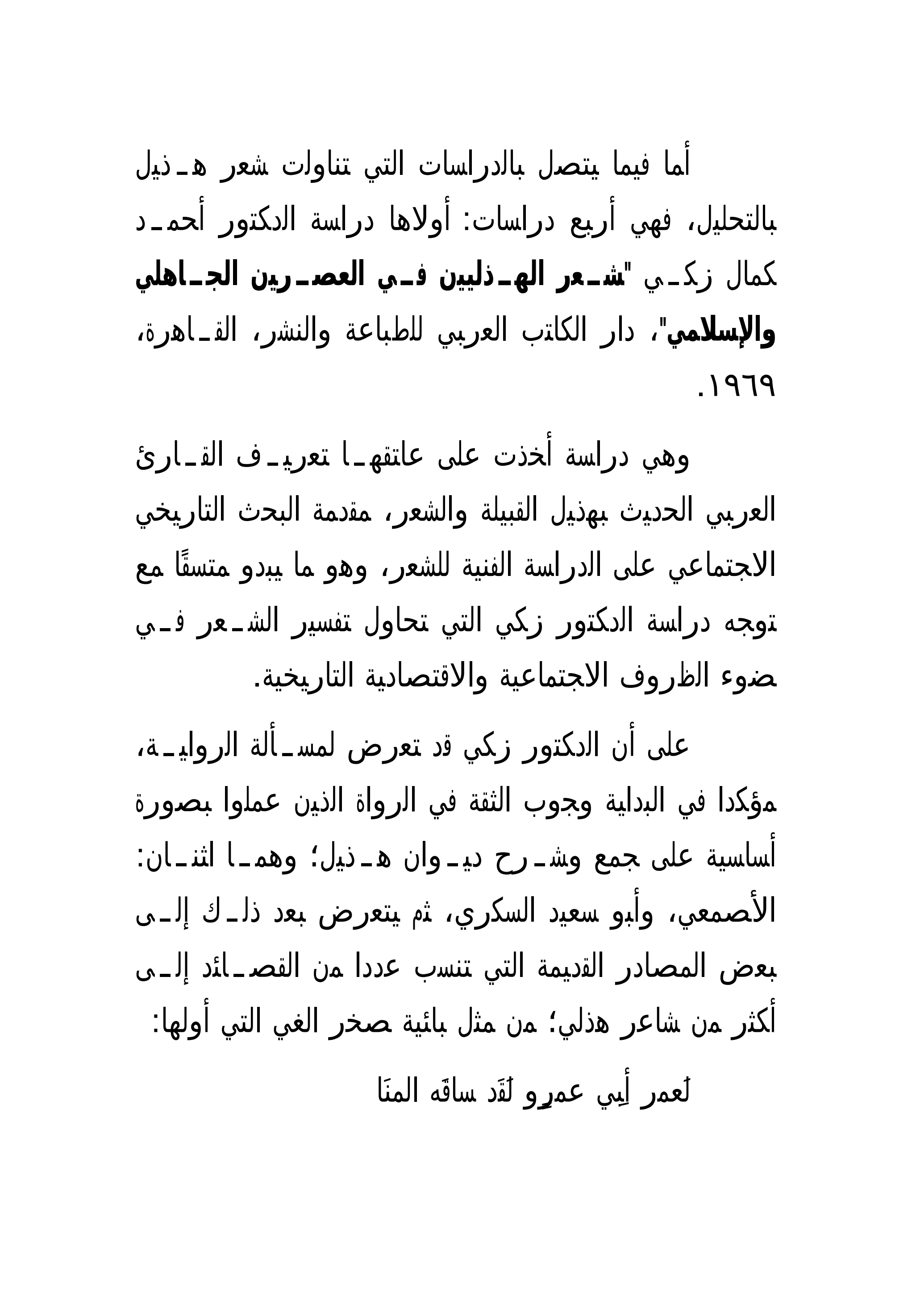
مما يشير إلى تعدد الرؤى والقراءات للنص الجاهلي بصورة عامة، نتيجة تعدد إمكانـات التخـريج النحـوي أو اللغوي، وهو ما سيتناوله التصنيف الذي يقدمه الفصل الأول بالتفصيل.

غير أن الباحث لم يفلح دون ذلك سوى في الوصول لما يشبه محاولات لتفسير تعدد الرواية، أو استخدام وجـود التعدد للتشكيك في مصداقية الشعر الجـاهلي مـن زاويـة انتساب القصائد لشعراء بأعينهم، كما هو معروف في قضية الانتحال، مما سيتناوله الفصل الثالث بالمناقشة.

---

2 يراجع:

* صلاح رزق، معلقة امرئ القيس...، ص ص ٧٤-٧٥.



أما فيما يتصل بالدراسات التي تناولت شعر هـذيل بالتحليل، فهي أربع دراسات: أولاها دراسة الدكتور أحمـد كمال زكـي "**شـعر الهـذليين فـي العصـرين الجـاهلي والإسلامي**"، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القـاهرة، ١٩٦٩.

وهي دراسة أخذت على عاتقهـا تعريـف القـارئ العربي الحديث بهذيل القبيلة والشعر، مقدمة البحث التاريخي الاجتماعي على الدراسة الفنية للشعر، وهو ما يبدو متسقًا مع توجه دراسة الدكتور زكي التي تحاول تفسير الشـعر فـي ضوء الظروف الاجتماعية والاقتصادية التاريخية.

على أن الدكتور زكي قد تعرض لمسـألة الروايـة، مؤكدا في البداية وجوب الثقة في الرواة الذين عملوا بصورة أساسية على جمع وشـرح ديـوان هـذيل؛ وهمـا اثنـان: الأصمعي، وأبو سعيد السكري، ثم يتعرض بعد ذلـك إلـى بعض المصادر القديمة التي تنسب عددا من القصـائد إلـى أكثر من شاعر هذلي؛ من مثل بائية صخر الغي التي أولها:

لَعمر أَبِي عمرٍو لَقَد ساقَه المنَا

إلى جدثٍ يوزى له بالأهاضبِ

حيث تنسب لكل من صخر الغي، وأخيه ، كما تنسب لأبي ذؤيب، يعدد الدكتور زكي الحالات المشابهة، سواء ما ورد منها في ديوان الهذليين، أو في غيره من المراجع الأدبية القديمة، لكنه لا يتعرض لما يمكن أن يوحي به هذا التعدد في النسبة، أو للفروق التي توجد بين النسخ المختلفة للقصيدة الواحدة، فقد أراد فقط أن يثبت قلة حالات الالتباس التي يمكن أن تشكك في صحة رواية الديوان ككل. (٣)

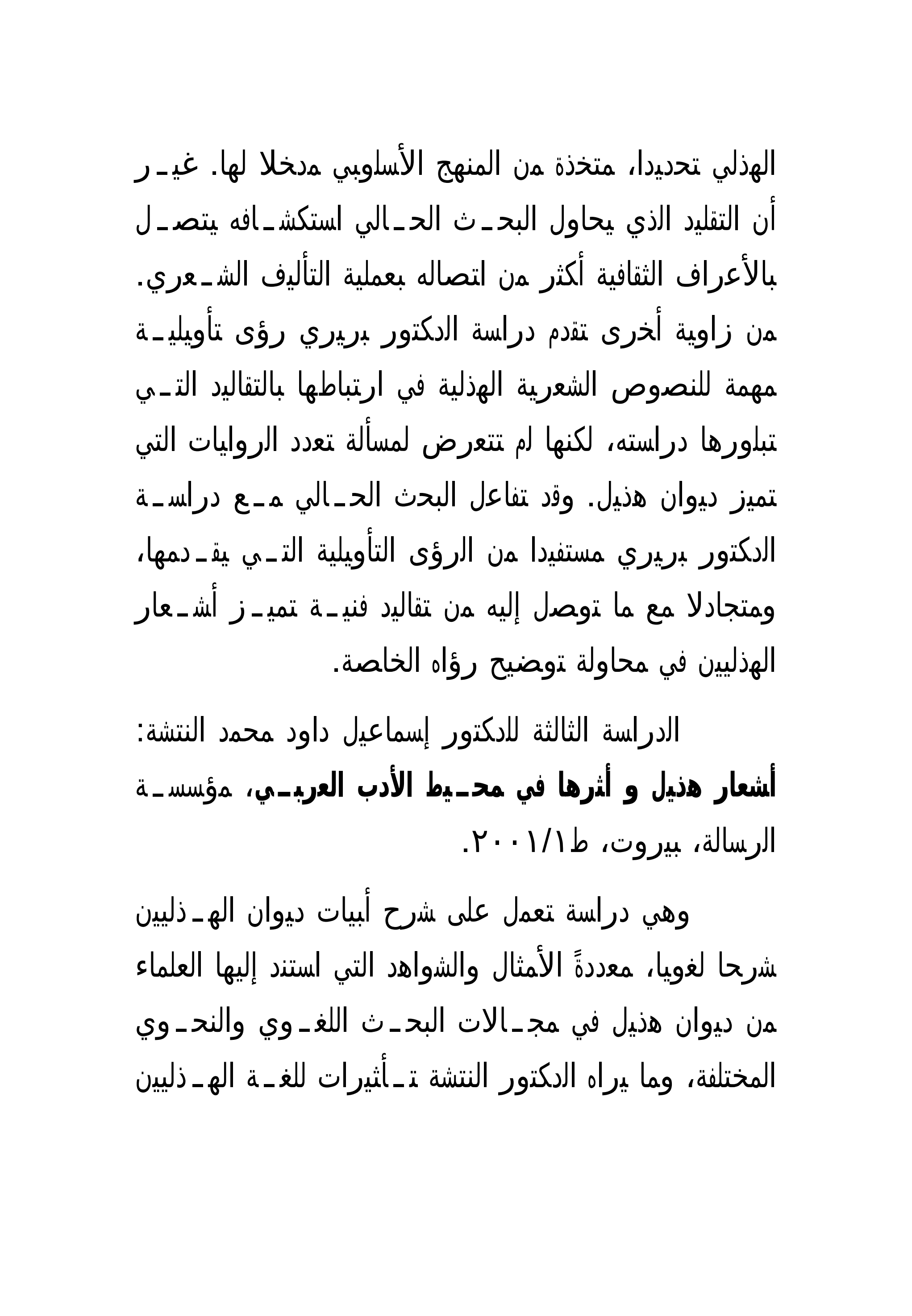
والدراسة الثانية هي دراسة الدكتور محمد بريري "**الأسلوبية والتقاليد الشعرية: دراسة في شعر الهذليين،** القاهرة، دار عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ١٩٩٥".

وهي دراسة يتقاطع معها هذا البحث من زاوية استكشاف بعض التقاليد الفنية التي ميزت النص الشعري

---

3 يراجع:

* أحمد كمال زكي، شعر الهذليين في العصرين الجاهلي والإسلامي، من ص ١٤١- ١٤٥.



الهذلي تحديدا، متخذة من المنهج الأسلوبي مدخلا لها. غير أن التقليد الذي يحاول البحث الحالي استكشافه يتصل بالأعراف الثقافية أكثر من اتصاله بعملية التأليف الشعري. من زاوية أخرى تقدم دراسة الدكتور بريري رؤى تأويلية مهمة للنصوص الشعرية الهذلية في ارتباطها بالتقاليد التي تبلورها دراسته، لكنها لم تتعرض لمسألة تعدد الروايات التي تميز ديوان هذيل. وقد تفاعل البحث الحالي مع دراسة الدكتور بريري مستفيدا من الرؤى التأويلية التي يقدمها، ومتجادلا مع ما توصل إليه من تقاليد فنية تميز أشعار الهذليين في محاولة توضيح رؤاه الخاصة.

الدراسة الثالثة للدكتور إسماعيل داود محمد النتشة: **أشعار هذيل و أثرها في محيط الأدب العربي**، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط١/٢٠٠١.

وهي دراسة تعمل على شرح أبيات ديوان الهذليين شرحا لغويا، معددةً الأمثال والشواهد التي استند إليها العلماء من ديوان هذيل في مجالات البحث اللغوي والنحوي المختلفة، وما يراه الدكتور النتشة تأثيرات للغة الهذليين

ولبعض تراكيبهم في أشعار من تلاهم على مستوى القـرون الهجرية الثلاثة الأولى، كما يتعرض المؤلف لقضية الانتحال متخذًا طرف من يثبتون نسبة الشـعر الجـاهلي للشـعراء الجاهليين. وهو في ذلك لا يتعرض لمشكلات تعدد الروايـة في ديوان الهذليين إلا فيما يتصل بعدالة الرواة الذين تـأدى إلينا الديوان عبرهم(٤).

---

4 كان من الصعب تحديد أهداف واضحة لدراسة الدكتور النتشة غير فكرة استدراك ما فات الشراح من معاني الكلمات، خاصة في ضوء اللغة التي أصر على استخدامها في شرح توجهات بحثه. يقول على سبيل المثال:

> وعلى الرغم مما يحاط به الأدب الجاهلي من دعايات مسمومة، وتشـويهات مرسـومة، وطعنات ضالة، ونقدات جاهلة، رأيتني مشـدودا إلى ذلك الأدب، منجذبا نحوه، مولعا به، مغرما بأسراره، متعلقا بأستاره، معانقا لآثاره، مشرئب العنق نحو ذراه وصواه، متطلعا إلـى الوقـوف على مشارفه والاستمتاع بنجواه.

- إسماعيل النتشة، أشعار هذيل وأثرها...، ص ٧.

وأخيرا دراسة الدكتورة أكيكو موتويوشـي سـومي Akiko Motoyoshi Sumi التي قارنت فيها بين قصيدتين لكل من أبي ذؤيب وساعدة بن جؤية وهي بعنوان :

Remedy and Resolution: bees and honey-collecting in two Hudhailī Odes, Middle Eastern literature, Vol.6, No.2, July 2003, pp 131-157.

وفيها تعرض الباحثة لوظيفة الوصف ورمزيته فيما يتصل بكل من مفردات "النحل" و "العسل" و "جامع العسل" ، وذلك في قصيدة ساعدة بن جؤية التي أولها:

هجرتْ غَضوب وحب من يتَحبب

وعدتْ عوادٍ دون ولْيِك تَشْعب

وقصيدة أبي ذؤيب التي أولها:

أَبِالصرمِ من أسماء حدثك الذي

جرى بينَنَا يوم استقلتْ رِكَابها

وهي دراسة تأويلية، قصيرة، تعتمد رواية واحـدة لكلتا القصيدتين دون التطرق لتعدد الروايات الذي يتميز بـه النصان.

وفيما يتصل بالدراسات التي تستخدم مفاهيم الفكـر التفكيكي في تحليل الشعر القديم عموما، لم يقف الباحث منها سوى على دراسة واحدة يرد فيها اسم جاك دريـدا عرضـا دون أدنى توضيح لكيفية استخدام أفكاره في التحليل، وهـي دراسة الدكتور حسن البنا عز الدين: **الشعر العربي القـديم، في ضوء نظرية التلقـي والنظريـة الشـفوية "ذو الرمـة نموذجا"**، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعيـة، القاهرة،ط١/٢٠٠١.

ولم يفلح الباحث في فهم السياق الـذي وردت فيـه الإشارة لدريدا، أو في فهم المقصود بما نسب له من أفكـار في دراسة الدكتور البنا. وردت الإشارة لدريدا في المقطـع التالي الذي يبدأ به الدكتور البنا فقرة تحليلية مستقلة لا علاقة لها بالتي تسبقها أو التي تليها فيما يتصل بدريدا:

وقد طور دريدا معنى خاصا للكتابة
ونقله إلى الشعر، يمكن اسـتخدامه
هنا لتصـوير علاقـة ذي الرمـة
بمعاصريه، بلـه الكتابـة نفسـها،
والتمهيد لفحص أعمال المحـدثين

عنه. لقد كان تلقي معاصريه له ولشعره يمثل جزءا من النص الكلي الذي يشمل الشاعر وشعره وجمهوره المباشر، وكان لابد أن يمضي بعض الوقت حتى يبدأ الشغف بشعره وأخباره فَيغَنى شعره على نحو خاص، وتُؤَلفُ في أخباره كتب خاصة، فيكتمل النص خارج لحظته التاريخية ويدخل في حلقات جديدة من التلقي. وينبغي الوعي هنا بأن خصوصية اللحظة التاريخية هي التي أعطت عمقا للحظات التي تلتها؛ ف "طبقا" (٥) لدريدا، الذي يفكر أساسا في ما وراء الطبيعة، تكون الكلمات

5 كتبت كلمة "طبقا" هكذا في النص الأصلي بين علامتي تنصيص مسبوقة بحرف الفاء منفردا، ولم أفهم دلالة ذلك بالنسبة لسياق الكلام، أو في علاقته بفكر دريدا.

> مكتوبة جوهريا. ومـا دام عـرف
> المتحدث الشخصي موجودا داخـل
> الكتابة، تظل الكلمات داخله غيـر
> مولودة بعد. وثمة استنتاج ممكـن،
> إن لم يكن متوقعا على الأرجح، هو
> أن الشعر، الشفوي عرفا ولكن ليس
> خطابا، يأخذنا، على الأقل أحيانـا،
> إلى نوع من عالم لم يولد. وعلـى
> أي حال لا يصـبح الأدب جنسـا
> ثقافيا حتى تأتي الكتابـة لتحـرر
> القصيدة أو القصـة مـن الجسـم
> المادي للراوي.(٦)

وبغض النظر عن محتوى الأفكار في النص السابق، وعن مستوى تماسكها وإفصاحها بوضوح عن فكرة تحليليـة محددة، يود الباحث التركيز على أن الدكتور البنا لم يـذكر دريدا بعد ذلك على طول كتابه، كما لم يوثق كلامه عنه بأية

---

6 حسن البنا عز الدين: الشعر العربي القديم، في ضوء نظرية التلقي والنظرية الشفوية "ذو الرمة نموذجا"، ص ص ٢٧-٢٨.

إشارة مرجعية، إضافة إلى خلو مراجعه كلها- الأجنبية منها والمترجمة والعربية أيضا- من أي مرجع يتصل من قريب أو بعيد بالتفكيك أو بجاك دريدا (٧). والدكتور البنا في السياق السابق-الذي حرص الباحث على إيراده كاملا- لم يوضح مفهوم الكتابة الذي طوره دريدا، كما لم يوضح خصوصية تفكير دريدا في "ما وراء الطبيعة" الذي تناوله كل الفلاسفة بالتفكير منذ ما قبل أرسطو وأفلاطون.

أخيرا أتقدم بالشكر الخالص لكل من قدم يد العون في هذه الدراسة، وأخص أستاذي أ.د/ **سيد حنفي** وأ.د/ **محمد بريري**، اللذين لم يبخلا بجهدهما ووقتهما الثمينين طوال فترة إعداد الدراسة، كما أشكر الأصدقاء: مجدي توفيق، صلاح صبري، سمر الشيشكلي، لمناقشاتهم المهمة

---

7 ترد إشارة وحيدة لكتاب عبد ا الغذامي "الخطيئة والتكفير: من البنيوية إلى التشريحية (deconstruction) حرص فيها الدكتور البنا على ذكر المصطلح الإنجليزي الدال على ما يسميه الغذامي "التشريحية"، على الرغم أن الدكتور البنا كان يستخدم كتاب الغذامي، في هذا السياق، للإشارة إلى نظريات التلقي. يراجع:

* حسن البنا عز الدين، السابق، ص ٤٧، هامش رقم ٥.

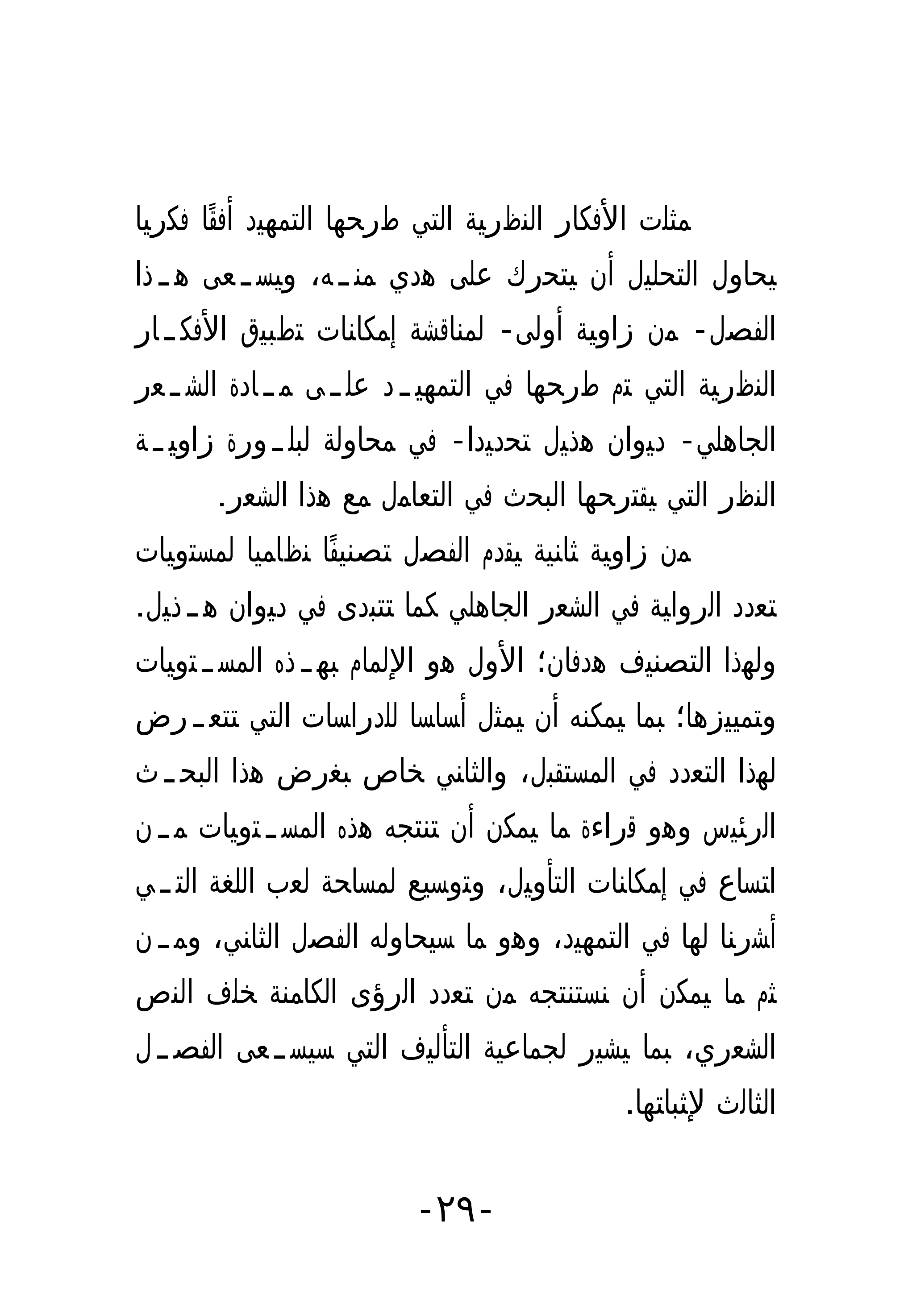
حول البحث، ومساعداتهم القيمة في الحصول على مراجعه.
وأخيرا أقدم الشكر الأهم لهويدا زوجتي ووالـدتها الكريمـة السيدة فريال إبراهيم فهيم، لما أحاطاني به من اهتمام كان له الأثر الأكبر في إتمام البحث.

أيمن إسماعيل سيد بكر

٢٠٠٤

الفصل الأول

آليات التطبيق ومستويات تعدد الرواية


مثلت الأفكار النظرية التي طرحها التمهيد أفقًا فكريا يحاول التحليل أن يتحرك على هدي منه، ويسعى هذا الفصل- من زاوية أولى- لمناقشة إمكانات تطبيق الأفكار النظرية التي تم طرحها في التمهيد على مادة الشعر الجاهلي- ديوان هذيل تحديدا- في محاولة لبلورة زاوية النظر التي يقترحها البحث في التعامل مع هذا الشعر.

من زاوية ثانية يقدم الفصل تصنيفًا نظاميا لمستويات تعدد الرواية في الشعر الجاهلي كما تتبدى في ديوان هذيل. ولهذا التصنيف هدفان؛ الأول هو الإلمام بهذه المستويات وتمييزها؛ بما يمكنه أن يمثل أساسا للدراسات التي تتعرض لهذا التعدد في المستقبل، والثاني خاص بغرض هذا البحث الرئيس وهو قراءة ما يمكن أن تنتجه هذه المستويات من اتساع في إمكانات التأويل، وتوسيع لمساحة لعب اللغة التي أشرنا لها في التمهيد، وهو ما سيحاوله الفصل الثاني، ومن ثم ما يمكن أن نستنتجه من تعدد الرؤى الكامنة خلف النص الشعري، بما يشير لجماعية التأليف التي سيسعى الفصل الثالث لإثباتها.

يأمل هذا التصنيف أن يغطي حالات تعدد الرواية في الشعر الجاهلي كله، إذ يتميز ديوان هذيل بخاصية تجعل منه نموذجا مناسبا على مستوى ما يطمح إليه التصـنيف؛ هـذه الخاصية هي حرص كل من شارح الديوان ومحققـه علـى إيراد كل ما تم تدوينه من روايات للديوان، بـل وللشـروح المختلفة لقصائده أيضا، كما حرص الأستاذ عبد الستار أحمد فراج محقق الديوان على أن تذيل الديوان الأبياتُ التي زيدت على شعرائه في مجموعات شعرية أخرى، هذه الزيادات تقع في سبع وأربعين صفحة (ص ص ١٣٠٥- ١٣٥٢)، وهو ما يجعل الديوان ممثلا لحالات تعدد الرواية التي تناثرت في بطون الكتب بالنسبة لغيره من الدواوين. حيث يمكننا أن نجد مستويات تعدد الرواية نفسها الموجودة في ديوان هذيل فيمـا يتعلق بديوان امرئ القيس مثلا، غير أننا سنجدها متفرقة في كتب الأدباء والنقاد والمجموعات الشعرية وليست مجموعـةً في الديوان المطبوع كما هو الحال في ديوان هذيل.

وسوف يحاول التصنيف أن يقف عند كل اخـتلاف ممكن، سواء فيما يتصل بالروايات المتفق عليهـا، أو فيمـا يتصل بالشروح والتعقيبات على مخطوطات هذه الروايات.

أولا: آليات التطبيق

من الضروري أن نقف بداية عند بنية القصيدة الجاهلية، لعرض الطريقة التي يمكن عبرها الاستفادة من الأفكار النظرية المطروحة في التمهيد.

بالنسبة لنا لا يمثل الشعر الجاهلي ظاهرة شفوية كما كان الأمر بالنسبة لمتلقيه ضمن الثقافة الشفوية الأولية(١)، حتى إن كانت ثقافتنا تتمتع ببقايا شفوية كبيرة، إنه بالنسبة لنا نص مكتوب صادر عن وعي شفوي. والفروق كبيرة بين بنية الظاهرة الشعرية الجاهلية في ثقافتها الشفوية الخالصة، وبنية الظاهرة نفسها في ثقافة يغلب عليها الوعي الكتابي.

يحدد أونج ما يسميه "الشفاهية الأولية" بأنها "شفاهية أناس لم تكن الكتابة مألوفة لديهم على الإطلاق " (الشفاهية والكتابية/٥٢) ويعرفها في موضع آخر بقوله إنها "شفاهية الثقافة التى لم تمسها مطلقًا أية معرفة بالكتابة أو الطباعة"

---

1 والتر ج.أونج ، **الشفاهية والكتابية**، ت: د. حسن البنا عز الدين، مراجعة: د. محمد عصفور،عالم المعرفة، الكويت، العدد ١٨٢ /١٩٩٤. وسيشار إلى كتاب أونج بعد ذلك في متن الدراسة كالآتى:(الشفاهية والكتابية/ص ..).

(الشفاهية والكتابية/٥٩)، وهو بذلك يميز بين الشفوية الأولية وما يدعوه "الشفاهية الثانوية" وهي تلك "التـي تتميـز بهـا الثقافات ذات التكنولوجيا العالية في الوقت الحاضر، حيـث تحافظ شفاهيةٌ جديدةٌ على وجودها واستمرارها في وظيفتهـا من خلال التليفون، والراديو، والتلفاز، والوسائل الإلكترونية الأخرى التي يعتمد وجودها وأداؤها لوظيفتها على الكتابـة والطباعة" (الشفاهية والكتابية/٥٩).

ففي الوعي الشفوي الخالص تكون مفـردات اللغـة بصورة مبدئية أقرب إلى قوة فعل مادية في العالم منها إلـى معادلات للوعي أو الفكر. يقول أونج:

نظرة الشعوب الشفاهية في عمومها، وعلى الأرجح كلها، إلى الكلمات بوصفها ذات قوة تأثير سـحرية - هـذه النظرة ترتبط على الأقل في لا وعيهم بإحساسهم بهـا مـن حيث هي بالضرورة منطوقة، ذات صوت، ومن ثم ناتجـة عن قوة. هذا في حين ينسى الشـعب المسـتوعب للطباعـة بعمق أن ينظر إلى الكلمات على أنها شـفاهية فـي المحـل الأول، أي على أنها أحداث مشحونة لا محالة بالقوة. ذلك أن الكلمات عندهم تقترب من الأشياء، القائمة هناك على سـطح

منبسط. ولا ترتبط "أشياء" كهذه بالسحر بسهولة، فهي ليست أفعالا، بل هي ميتة أساسا برغم أنها تقبل أن تُبعث بطريقـة دينامية (الشفاهية والكتابية/ ٩١)

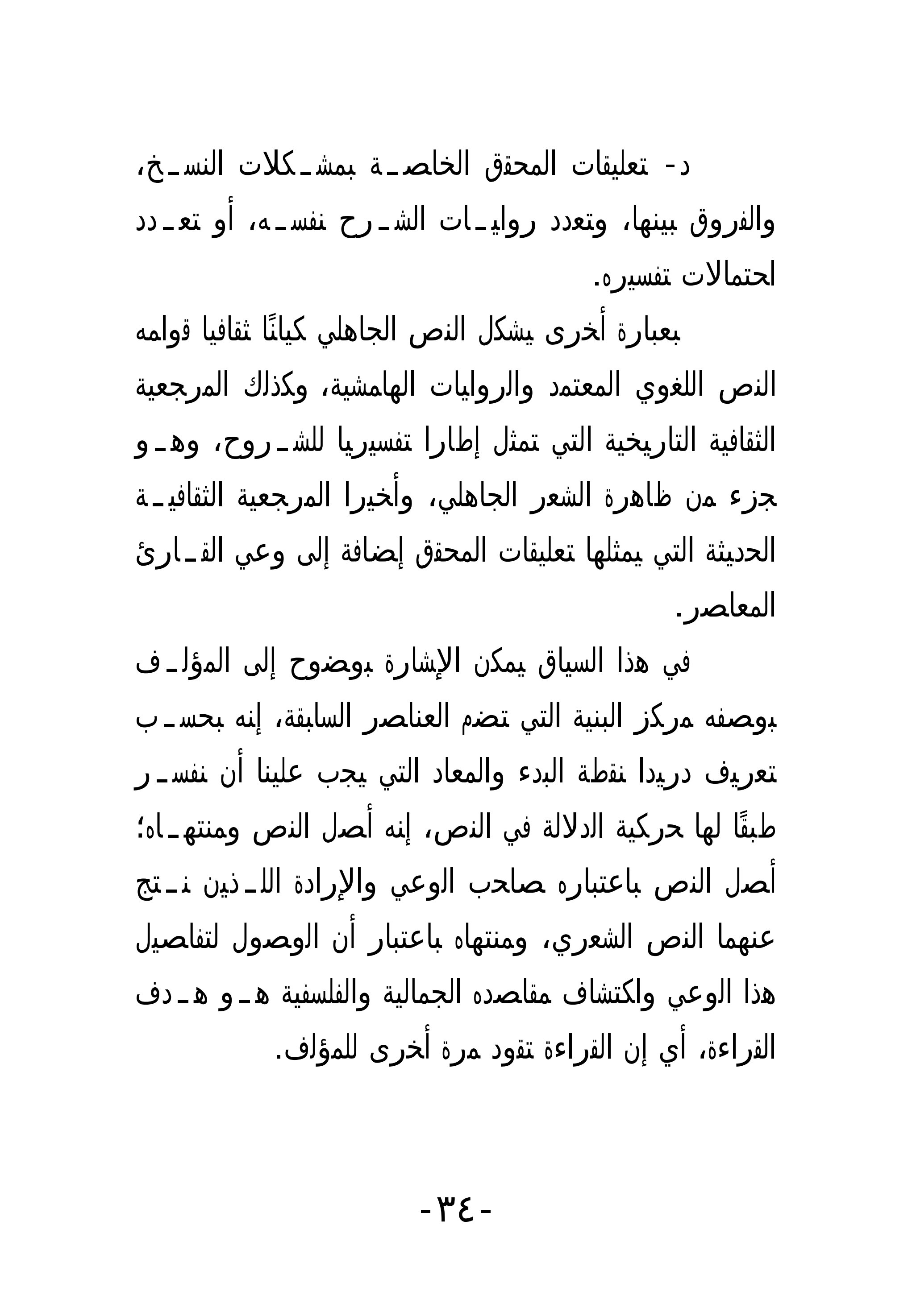
ليست البنية التي كان النص الجاهلي يقع ضمنها حال تلقيه الشفوي هي نفسها البنية التي يقع ضـمنها الآن، رغـم تشابه بعض عناصر البنيتين، والاختلاف الأساسي، بناء على كلام أونج، يتمثل في تصور الوعي الشفوي الخالص للغـة والكلمات كما يتضح من المقتطف السابق.

يتصور الباحث بداية أن النص الشـعري الجـاهلي المدون يمثل بنية لا تقف عند النص اللغوي وحده، بل تتعداه لما يستدعيه هذا النص من مفاهيم ومفردات ثقافية لصيقة به في الوعي الشارح. من زاوية أخرى إذا ما وقـف القـارئ المعاصر أمام نص جاهلي، فسيجد نفسه أمام نـص لغـوي موضوع في المتن، وهوامش يوجد فيها ما يلي:

أ- شروح لغوية.

ب- روايات أخرى هامشية للنص نفسه.

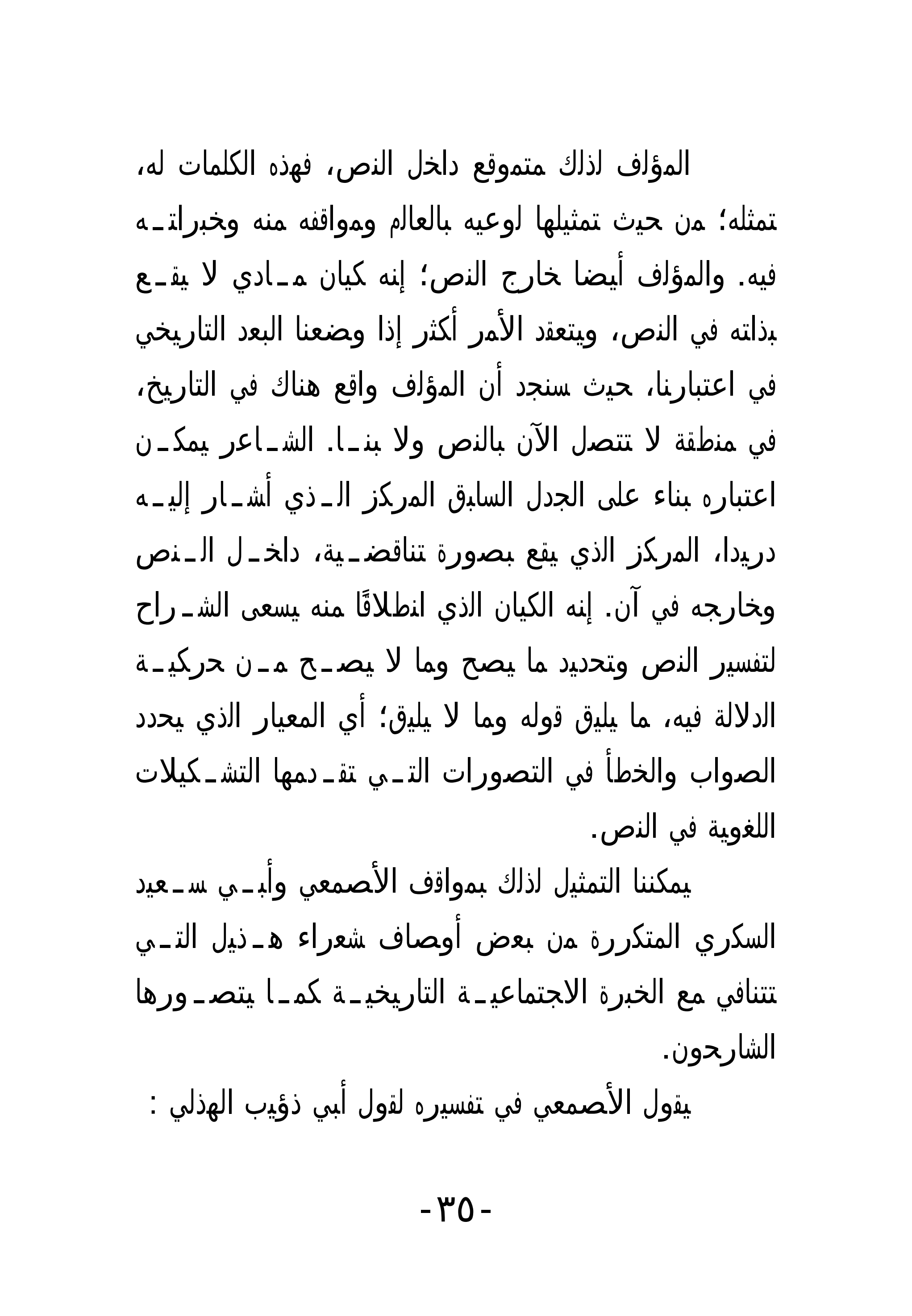
جـ- تعليقات الشارح التـي تطـرح الكثيـر مـن التصورات الثقافية التاريخية المرتبطة بسياق التأليف.



د- تعليقات المحقق الخاصـة بمشـكلات النسـخ، والفروق بينها، وتعدد روايـات الشـرح نفسـه، أو تعـدد احتمالات تفسيره.

بعبارة أخرى يشكل النص الجاهلي كيانًا ثقافيا قوامه النص اللغوي المعتمد والروايات الهامشية، وكذلك المرجعية الثقافية التاريخية التي تمثل إطارا تفسيريا للشـروح، وهـو جزء من ظاهرة الشعر الجاهلي، وأخيرا المرجعية الثقافيـة الحديثة التي يمثلها تعليقات المحقق إضافة إلى وعي القـارئ المعاصر.

في هذا السياق يمكن الإشارة بوضوح إلى المؤلـف بوصفه مركز البنية التي تضم العناصر السابقة، إنه بحسـب تعريف دريدا نقطة البدء والمعاد التي يجب علينا أن نفسـر طبقًا لها حركية الدلالة في النص، إنه أصل النص ومنتهـاه؛ أصل النص باعتباره صاحب الوعي والإرادة اللـذين نـتج عنهما النص الشعري، ومنتهاه باعتبار أن الوصول لتفاصيل هذا الوعي واكتشاف مقاصده الجمالية والفلسفية هـو هـدف القراءة، أي إن القراءة تقود مرة أخرى للمؤلف.



المؤلف لذلك متموقع داخل النص، فهذه الكلمات له، تمثله؛ من حيث تمثيلها لوعيه بالعالم ومواقفه منه وخبراته فيه. والمؤلف أيضا خارج النص؛ إنه كيان مادي لا يقع بذاته في النص، ويتعقد الأمر أكثر إذا وضعنا البعد التاريخي في اعتبارنا، حيث سنجد أن المؤلف واقع هناك في التاريخ، في منطقة لا تتصل الآن بالنص ولا بنا. الشاعر يمكن اعتباره بناء على الجدل السابق المركز الذي أشار إليه دريدا، المركز الذي يقع بصورة تناقضية، داخل النص وخارجه في آن. إنه الكيان الذي انطلاقًا منه يسعى الشراح لتفسير النص وتحديد ما يصح وما لا يصح من حركية الدلالة فيه، ما يليق قوله وما لا يليق؛ أي المعيار الذي يحدد الصواب والخطأ في التصورات التي تقدمها التشكيلات اللغوية في النص.

يمكننا التمثيل لذلك بمواقف الأصمعي وأبي سعيد السكري المتكررة من بعض أوصاف شعراء هذيل التي تتنافي مع الخبرة الاجتماعية التاريخية كما يتصورها الشارحون.

يقول الأصمعي في تفسيره لقول أبي ذؤيب الهذلي :

فَشَرعن في حجراتِ عذْبٍ باردٍ

حصِبِ البِطَاحِ تَغِيب فيهِ الأَكْرع (٢)

فَشَرِبن ثم سمِعن حِسا دونَه

شَرفُ الحِجابِ وريب قَرعٍ يقْرع (الديوان/ ٢٠)

"... هذا يعاب من نعت الحمار ينبغي ألا يصف له إلا شربا قليلا، ولكن هذا لم ير حمارا قط، إنما كان بين الجبال، وإنما أراد أن يصرعه بقوله:

والدهر لا يبقَى على حدثَانِهِ جون...." (الديوان/ ٢١)

الأصمعي هنا رغم تهكمه الواضح على أبي ذؤيب، وفي لفكرة المؤلف المركز، إنه يستنكر الدلالة المرتبكة على مستوى ما هو معروف ثقافيا من وجوب أن يوصف للحمار شرب قليل، لكنه يفسر هذا الارتباك بناء على حدود معرفة المؤلف كما يتصورها- أي الأصمعي- إنه في الحالتين يصدر عن فكرة وجوب ربط النص بمركزه/مؤلفه. يحاول الأصمعي أن يجد تفسيرا نصيا لهذا الارتباك، فيصدر ثانية

2 البطاح: بطون الأودية

عن المركز/المؤلف الذي أراد أن يقتل الحمار بقوله في بدء الحكي عن ذاك الحمار:

" والدهر لا يبقَى على حدثَانِهِ

جون السراةِ لَه جدائِد أربع ".

الأصمعي يمركز المؤلف بناء على حـدود معرفـة الأخير أو على إرادته المتحكمة في حركيـة المعنـى فـي النص.

يتكرر الموقف السابق في قول أبي ذؤيب:

قَصر الصبوح لها فَشَرج لَحمُها

بالني فَهي تَثُوخُ فِيهِ الإِصبع (الديوان/٣٣)

حيث ورد في الشرح ما يلي:

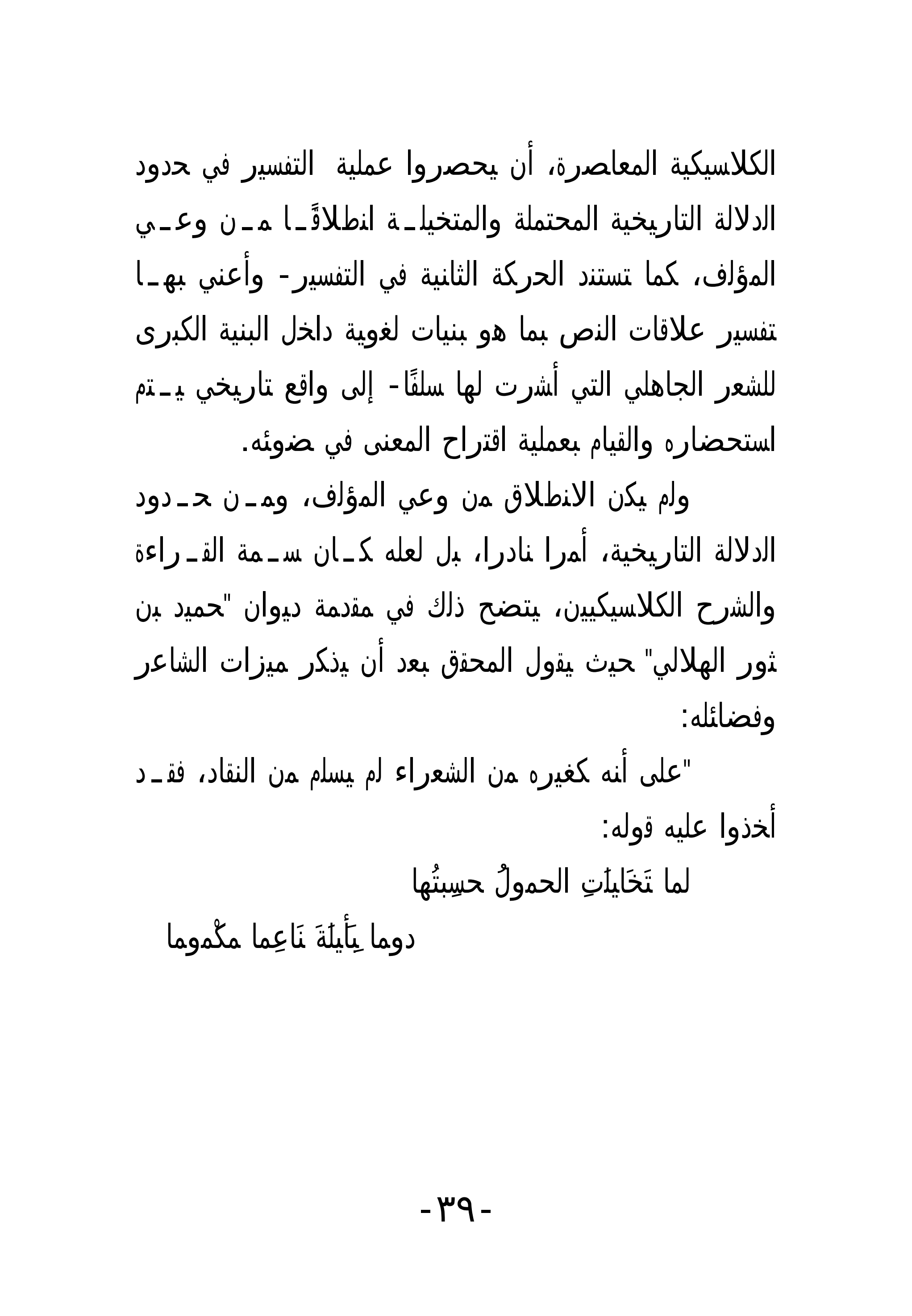
" هذا من أخبث ما تنعت به الخيل. الأصمعي: لـو عدتْ هذه ساعةً لقامت من كثرة شـحمها، وإنمـا توصـف بصلابة اللحـم...ولكـن هـذا لـم يكـن صـاحب خيـل" (الديوان/٣٤).

لم يحاول كل من أبي سعيد السكري والأصـمعي أن يتتبعا تفاعلات النص بعيدا عن حدود وعي المؤلف، يحكـم الأصمعي على النص بأنه غير جـائز، معلـلا ذلـك بـأن

الشاعر- الذي يشير له في هذا السياق تحديدا بمـا يـوحي بالاستهانة كما يلمح استخدامه لاسم الإشارة "هذا"- "لم يكـن صاحب خيل"، وهو التوجه الذي ينفي مساحة تأويل ممكنة لو أن الأصمعي انتبه لحالة الاحتشاد التي يقدمها النص قبل هذا البيت وبعده للفارسين اللذين يدور بينهما الاقتتال. القصـيدة تقدم- على مستوى النص المعتمد ورواياته- حالة من تجميع القوى وحشد الإمكانات لما يبدو أنه معركة وجودية مصيرية بين فارسين بلغا من القوة والحنكة في القتال مبلغًا كبيرا. في هذا السياق تتناغم حالة الامتلاء القصوى التي يوصف بهـا ضرع الفرس مع حال الفارسين.

مساحات الدلالة اعتمادا على النص تتخطـى وعـي الشاعر، وتخرج عن حدود الواقع الثقافي التـاريخي الـذي يشدنا إليه الأصمعي، لتقدم حالة شـعرية لغويـة بالأسـاس تنهض-مع الوضع في الاعتبار الروايات المتعـددة- علـى تنوع وتبدل مفردات اللغة داخـل الأبيـات بهـدف تعميـق الإحساس بحالة التكدس والاحتشاد التي أشرت إليها قبلا.

يبدو هنا أن الاتكاء على المركـز/المؤلـف يبـيح للشراح بداية من الأصمعي والسـكري انتهـاء بالمدرسـة



الكلاسيكية المعاصرة، أن يحصروا عملية التفسير في حدود الدلالة التاريخية المحتملة والمتخيلـة انطلاقًـا مـن وعـي المؤلف، كما تستند الحركة الثانية في التفسير- وأعني بهـا تفسير علاقات النص بما هو بنيات لغوية داخل البنية الكبرى للشعر الجاهلي التي أشرت لها سلفًا- إلى واقع تاريخي يـتم استحضاره والقيام بعملية اقتراح المعنى في ضوئه.

ولم يكن الانطلاق من وعي المؤلف، ومـن حـدود الدلالة التاريخية، أمرا نادرا، بل لعله كـان سـمة القـراءة والشرح الكلاسيكيين، يتضح ذلك في مقدمة ديوان "حميد بن ثور الهلالي" حيث يقول المحقق بعد أن يذكر ميزات الشاعر وفضائله:

"على أنه كغيره من الشعراء لم يسلم من النقاد، فقـد أخذوا عليه قوله:

لما تَخَايلَتِ الحمولُ حسِبتُها

دوما بِأَيلَةَ نَاعِما مكْموما

وذلك لأن الدوم لا يكم بكمامة، وإنما الذي يكم هـو النخل"(٣)

إن الوفاء لفكرة المؤلف/المركز تلك، يبدو وقد تحكم في توجيه رحى الجدل حول موثوقية الشعر الجـاهلي منـذ القديم، حيث انقسم التاريخ الأدبي العربي في هذه النقطة إلى فريقين على طرفي نقيض – بكل الدرجات التي يمكن أن تقع بينهما- أحدهما مشكك والآخر مثبت لعلاقة النص بمؤلـف/ مركز/ منبع/ منتهى، ويخلص كلا الفريقين في نهايـة هـذا الجدل إلى إثبات النص لمؤلف له الصفات السابقة، ويكـون الفرق الوحيد هو اسم ذلك المؤلف وصفته؛ هل هو "فـلان" الشاعر الجاهلي القديم، أم "فلان" الراوية الوضاع. وقد نتج عن هذا الجدل ما يشبه المؤسسـة الثقافيـة التـي أفـرزت مفاهيمهـا المرتبطـة بأفكـار الموثوقيـة مـن مثـل "الرواة الثقاة" في مقابل "الرواة الوضاعين "،كمـا يمكـن اعتبار"قضية الانتحال" في صورتها الحديثة هي آخـر مـا أنتجته هذه المؤسسة.

---

3 **ديوان حميد بن ثور الهلالـي**، صنعة الأستاذ/ عبد العزيز الميمني، دار الكتب المصرية، القاهرة/١٩٥١، ص:ح.

من زاوية ثانية يمكن اعتبار رواة الشعر الجـاهلي- الثقاة تحديدا- وشراحه، قد لعبوا دور عالم الحفريات الـذي يسعى للإمساك ببنية الشعر الجاهلي، وتثبيتهـا واختصـار تفاعلاتها، وهو ما قاد عمليات التدوين والتحقيـق والشـرح جميعا إلى اقتراح واعتماد فكرة النص الأصلي والروايـات الهامشية، الأمر الذي يختزل ما أظنه جزءا رئيسا من التقاليد الشعرية الجاهلية؛ وأعني عدم ثبات الـنص علـى صـورة وحيدة، وحركة المفردات داخله سواء من قبـل الشـاعر أو الثقافة ككل متمثلة في رواة الشاعر ومن روى عنهم ... الخ، وهي الحركة التي يمكن اعتبارها لعبـا يهـدف لاكتشـاف ممكنات النص الجمالية وتوسيعها.

ومن المعروف أن عملية تدوين نصـوص الشـعر الجاهلي قد تأسست منذ البدء على اعتمـاد روايـة واحـدة باعتبارها "القصيدة"، ثم تحريـك روايـات أخـرى لتمثـل "الهامش" الذي-لكونه هامشًا- يطرح فكرة إمكان الاسـتغناء عنه، وهو ما قاد فعلا لظهور توجـه فـي تحقيـق الشـعر الجاهلي وتدوينه وشرحه يعتمـد هـذا الاختـزال، ويقـدم النصوص مطبوعة بناء على صـورة وحيـدة للنصـوص

الشعرية دون اهتمام حتى بإيراد الروايـات الأخـرى فـي الهامش (٤) ، وربما دون الاعتناء بتقصي هـذه الروايـات أساسا باعتبارها كما أشرنا إضافة أو تكملة غير ضـرورية ويمكن الاستغناء عنها بالتالي. ولعل أوضح مثال حديث على ذلك هو ما أورده محققا المفضليات، وكل منهما محقق ثقـة، حيث يقولان:

وقد حاولنا أن نعرض هذا الشعر على القارئ أجمل عرض وأوضحه، وأوجزه. فلا نعرض لاختلاف الرواة في الرواية، إلا أن نضطر إلى ذلك اضطرارا. وإنمـا نعـرف الشاعر إلى القارئ تعريفا موجزا كافيا، ثم نذكر جو القصيدة وما قيلت فيه من أغراض ومعان وتاريخ، ثم نخرجها فنذكر

---

4 من ذلك على سبيل المثال كل من:

١- **شرح المعلقات السبع للزوزني**، مكتبة المتنبي، القاهرة، د.ت.

٢- **ديوان طرفة بن العبد**، تقديم كرم البسـتاني، المكتبـة الثقافيـة، بيروت، د.ت.

٣- **ديوان النابغة الذبياني**، تقديم كرم البسـتاني، المكتبـة الثقافيـة، بيروت، د.ت.

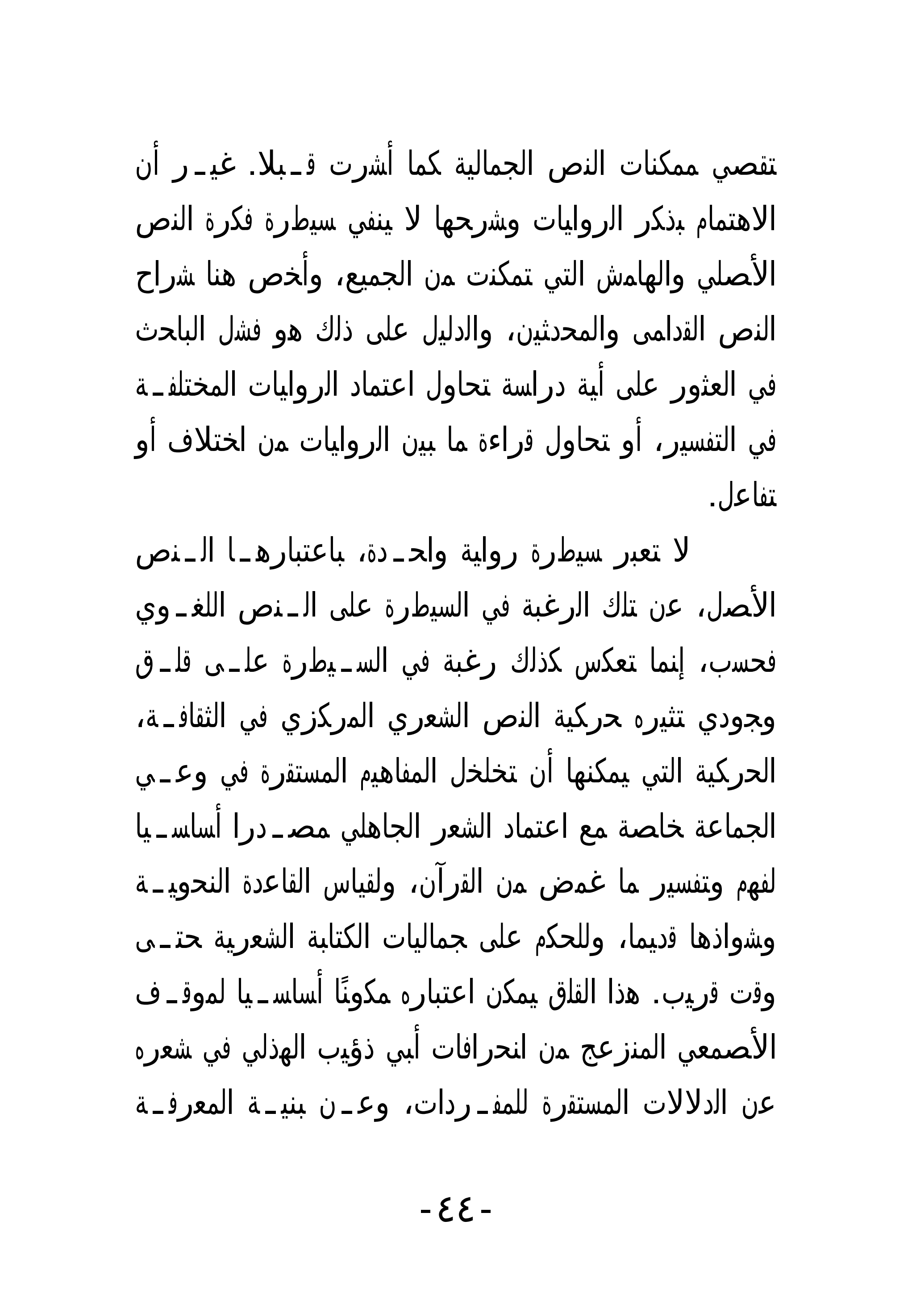
ما وصل إليه علمنا من مواضع وجودها، أو وجـود أبيـات فيها، في الكتب الأصول المعتمدة.(٥)

وكما هو بين، كان أول اهتمام للمحققين هو التعريف بالشاعر، وسياق التأليف الذي يلعب دور الإطار التفسـيري للشاعر، ثم بعد ذلك توثيقها بما يضمن أن النص المعتمد هو تحديدا ما قاله الشاعر، أو على أقل تقدير هو الأقـرب لمـا قاله.

الاتجاه السابق فـي الروايـة والتـدوين والتحقيـق والشرح لا ينفي وجود الاتجاه الآخر الذي تعول عليه هـذه الدراسة، وأعني به الاتجاه الذي يتقصى الروايات المتنوعة، ويهتم بإيرادها كاملة، وشرح الفروق الدلالية بـين مفـردات تلك الروايات المختلفة. أصحاب هذا الاتجاه يبـدون أكثـر وعيا بتقاليد الكتابة الشعرية الجاهلية، وإن بصـورة دفينـة، خاصة ما يتصل منها بعدم ثبات النص الشعري على صورة واحدة بسبب شفوية الانتقال من جانـب، وبسـبب محاولـة

---

5 **المفضليات**، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر، وعبد السلام محمـد هارون، القاهرة، دار المعارف، ط١٩٧٦/٥، ص٦. وسيشـار لهـذا المرجع بعد ذلك كالآتي: (المفضليات/ ص..).


تقصي ممكنات النص الجمالية كما أشرت قـبلا. غيـر أن الاهتمام بذكر الروايات وشرحها لا ينفي سيطرة فكرة النص الأصلي والهامش التي تمكنت من الجميع، وأخص هنا شراح النص القدامى والمحدثين، والدليل على ذلك هو فشل الباحث في العثور على أية دراسة تحاول اعتماد الروايات المختلفـة في التفسير، أو تحاول قراءة ما بين الروايات من اختلاف أو تفاعل.

لا تعبر سيطرة رواية واحـدة، باعتبارهـا الـنص الأصل، عن تلك الرغبة في السيطرة على الـنص اللغـوي فحسب، إنما تعكس كذلك رغبة في السـيطرة علـى قلـق وجودي تثيره حركية النص الشعري المركزي في الثقافـة، الحركية التي يمكنها أن تخلخل المفاهيم المستقرة في وعـي الجماعة خاصة مع اعتماد الشعر الجاهلي مصـدرا أساسـيا لفهم وتفسير ما غمض من القرآن، ولقياس القاعدة النحويـة وشواذها قديما، وللحكم على جماليات الكتابة الشعرية حتـى وقت قريب. هذا القلق يمكن اعتباره مكونًا أساسـيا لموقـف الأصمعي المنزعج من انحرافات أبي ذؤيب الهذلي في شعره عن الدلالات المستقرة للمفـردات، وعـن بنيـة المعرفـة

الاجتماعية المستمدة من لحظة تاريخية محددة، كما لاحظنـا في وقوف الأصمعي المتكرر عند تجاوز أبي ذؤيب للمعرفة التاريخية عن الحمار الوحشي أو عن الحصان.

ما يقترحه البحث هو أن تعدد الروايات في الشـعر الجاهلي يثير فزعا من نوع خاص يختلف كثيرا عن الصيغة التي طرحتها قضية الانتحال، التي توحي بفزع مغاير هـو فزع ألا تكون نصوص الشعر الجـاهلي منتسـبة للشـعراء المحددين أو للفترة التاريخية التي سبقت الإسلام، فزع فقدان حقيقة نسب النصوص، وضياع موثوقية مركزهـا/مؤلفهـا، وهو ما يدعو لاقتراح مركز/مؤلف جديد يمكنـه أن يكـون أكثر موثوقية، فما يبدو لي هو أن التشـكيك فـي انتسـاب النصوص لشعراء بأعينهم يعبر عن الرغبـة نفسـها فـي الوصول إلى يقين، ليس عبر إثبات العلاقـة بـين الـنص الشعري ومركزه المعروف (الشاعر)، وإنما بإثبات العلاقـة بين النص ومركز آخر هو الرواة الوضاعون. إنها عمليـة استبدال لمركز بآخر ليس إلا.

هذا التحول بين مركزين لهما الصفة البشرية نفسـها (الشاعر والراوي) لا يغير من الأمر شيئًا إلا على مسـتوى

القيمة التاريخية للنصوص، وهو ما جعل معظم الأسباب التي استند إليها دعاة الشك في الشعر الجاهلي، ومن يحـاجونهم، يرتبط بدرجة تمثيل الشعر الجاهلي- أو عدم تمثيله- للبيئـة التاريخية ثقافيا واجتماعيا ولغويا وعقائديا...الخ، وهـو مـا أظنه يخفي الفزع نفسه مـن خلخلـة الـدلالات التاريخيـة المستقرة التي يمثل استقرارها نفيا للقلق الوجودي الذي أشرنا إليه عند الأصمعي، سواء من قبل من يشكك فـي انتسـاب الشعر لشاعر جاهلي ويدعو لنسبته إلى راوٍ منتحل، أو مـن قبل من يرفض التوسع في الشك وإرجاع النصـوص إلـى الشعراء المنتسبة لهم تلك النصوص(٦).

---

6 هناك مراجع كثيرة تتناول قضية الانتحال بالتقديم والشرح والتفنيـد اعتمد الباحث منها على:

١- طه حسين، **في الشعر الجاهلي**، تقديم د/عبد المنعم تليمة، النهـر للنشر، القاهرة، ط٣ / ١٩٩٦، ص ص٨١-١٤٤.

٢- شوقي ضيف، **العصر الجاهلي**، دار المعـارف، القـاهرة، ط١٢/ ١٩٨٨، ص ص ١٦٤-١٨٢.

٣- إبـراهيم عبـد الـرحمن، **الشـعر الجـاهلي: قضـاياه الفنيـة والموضوعية**، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٧٩، ص ص ٩٥-١٣٠.

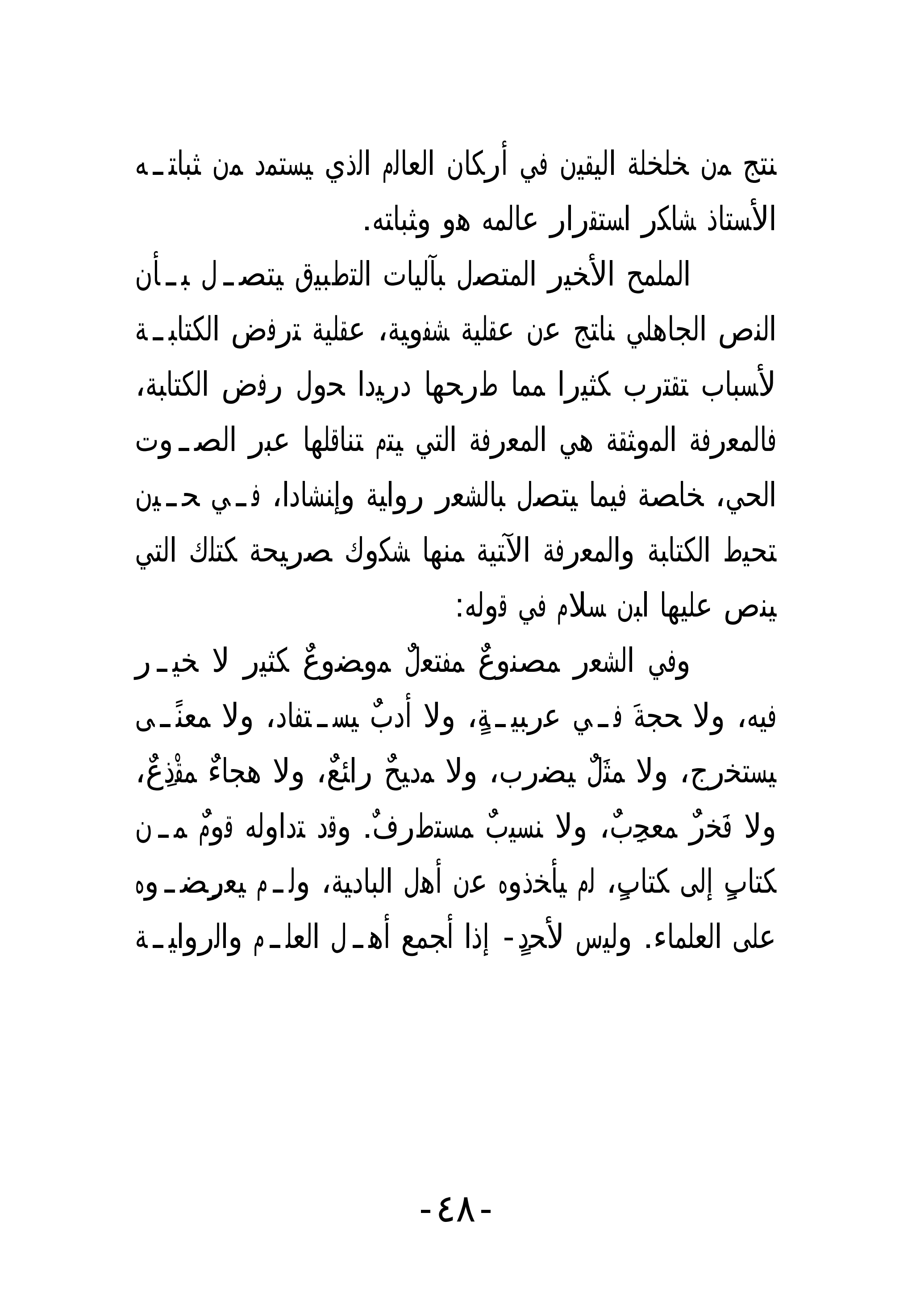
ولعل الإشارة العابرة التي أوردها الأستاذ محمود شاكر في مقدمة كتاب أسرار البلاغة لعبد القاهر الجرجاني، تدل بوضوح على خطورة الشك في موثوقية الشعر القديم ونسبته على التوازن الداخلي للمشتغل بالعمل الأدبي. يقول الأستاذ شاكر في معرض حكاية قصته مع كتاب أسرار البلاغة:

... ومضت سنون، حتى دخلت الجامعة، وسمعت ما يقوله الدكتور طه حسين في كتابه "في الشعر الجاهلي" الذي رج حياتي رجا شديدا وزلزل نفسي... (٧)

ومن الصعب اعتبار جملتي "رج حياتي" و "زلزل نفسي" أوصافًا مجانية خاصة مع الأستاذ شاكر، والأغلب أنها تعبر فعلا عن ذلك الفزع الوجودي الذي أشرت إليه، وهو ما

٤- عبد العزيز نبوي، **دراسات في الأدب الجاهلي**، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط٢/ ٢٠٠٣، ص ص٧٢- ٩٨.

7 عبد القاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة**، تحقيق وتقديم / محمود محمد شاكر، دار المدني بجدة/مطبعة المدني بالقاهرة، ط١/١٩٩١، ص ١٧.



نتج من خلخلة اليقين في أركان العالم الذي يستمد من ثباته الأستاذ شاكر استقرار عالمه هو وثباته.

الملمح الأخير المتصل بآليات التطبيق يتصل بأن النص الجاهلي ناتج عن عقلية شفوية، عقلية ترفض الكتابة لأسباب تقترب كثيرا مما طرحها دريدا حول رفض الكتابة، فالمعرفة الموثقة هي المعرفة التي يتم تناقلها عبر الصوت الحي، خاصة فيما يتصل بالشعر رواية وإنشادا، في حين تحيط الكتابة والمعرفة الآتية منها شكوك صريحة كتلك التي ينص عليها ابن سلام في قوله:

وفي الشعر مصنوعٌ مفتعلٌ موضوعٌ كثير لا خير فيه، ولا حجةَ في عربيةٍ، ولا أدبٌ يستفاد، ولا معنًى يستخرج، ولا مثَلٌ يضرب، ولا مديحٌ رائعٌ، ولا هجاءٌ مقْذِعٌ، ولا فَخرٌ معجِبٌ، ولا نسيبٌ مستطرفٌ. وقد تداوله قومٌ من كتابٍ إلى كتابٍ، لم يأخذوه عن أهل البادية، ولم يعرضوه على العلماء. وليس لأحدٍ- إذا أجمع أهل العلم والرواية

الصحيحة على إبطال شيء منه- أن يقبل من صـحيفة، ولا يروى عن صحفي. (٨)

والروايات المختلفة في كتب التراث تشير إلى عمق هذا الشك فيمن يتعاطى الكتابة من الشعراء تحديدا، لما تحدثه المعرفة الآتية من الكتب من إدهاش ثقـافي مـرتبط بنـزع لصيق به، بسبب أعرافها المختلفة حد التناقض مـع تقاليـد الثقافات الشفوية. من ذلك ما ورد عن أمية بن أبي الصـلت من أنه كان شاعرا مجيدا والسـبب أنـه يعـرف الكتابـة والقراءة، غير أنه لم يكن حجة للسبب ذاته:

وكان أمية شاعرا مجيدا، لأنه لقراءته الكتب المنزلة كان يأتي في شعره بأشياء لا تعرفها العرب، فلذلك العلماء لا يحتجون بشعره. (٩)

---

8 محمد بن سلام الجمحي، **طبقات فحول الشعراء**، تحقيـق/ محمـود محمد شاكر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة الذخائر، العددان ٧٢، ٧٣/ ٢٠٠١، ص ٤.

وسيشار لهذا المرجع بعد ذلك في المتن هكذا: (طبقات فحول الشعراء/ ص..).

9 ابن واصل الحموي، **تجريد الأغاني**، تحقيق/ طه حسين، وإبـراهيم الإبياري، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسـلة الـذخائر، العـدد ٢٠/

ليس الإتيان بالغريب منفصلا عن وسـيلة المعرفـة التي تقود إليه، فالشك والريبة في الكتابة وفي المعارف التي تنتج عنها، مرتبط بالثقافة الشفوية الأولية التي استمرت هي سمة الثقافة العربية، وامتدت آثارها حتى بعد بـدء التحـول نحو الكتابية، ذلك التحول الذي لم يتم بمجـرد البـدء فـي التدوين واعتماد الحرف المكتوب كواحد من وسائل المعرفة، بل ربما كان التحول للتدوين مجرد فاتحة للتحول الكتابي في الوعي العربي، ذلك التحول الذي لعله لم يكتمل حتـى هـذه اللحظة.

ولعل ما ورد من أخبار ذي الرمة يؤكـد أن التقليـد المشكك في الكتابة، والمعلي من قيمـة الصـوت البشـري والمعرفة المنقولة شفويا، قد استمر فاعلا في حالـة الشـعر على الأقل إنشادا ورواية. ونجد في الأغاني هـذه الواقعـة الشهيرة:

قال عيسى بن عمر: قال لي ذو الرمة: ارفـع هـذا الحرف، فقلت له: أتكتب؟ فقال بيده على فيه: اكتم علي، فإنه

١٩٩٧، ص ٥٠٩. وسيشار لهذا المرجع بعد ذلك في المـتن هكـذا: (تجريد الأغاني/ص..).

عندنا عيب. (١٠)

ولا يختلف الحال كثيرا عند الرواة، يستوي في ذلك الثقاة منهم أو المتهمون في رواياتهم. يقول الدكتور شـوقي ضيف:

وكان حماد على ما يظهر يعنى بالرواية أكثر مـن عنايته بالكتابة، بل لعله لم يكن يعنى بالكتابة، وإنما كتب عنه تلاميذه، يقول صاحب الفهرست:" لم ير لحماد كتاب، وإنمـا روى عنه الناس، وصنفت الكتب بعده". وتـروى للمفضـل الضبي كتب صنفها، فيها أشعار وأخبار. ومن المؤكد أنه لم يكتب مفضلياته، وإنما أنشدها تلاميذه فحملوها عنه. (١١)

---

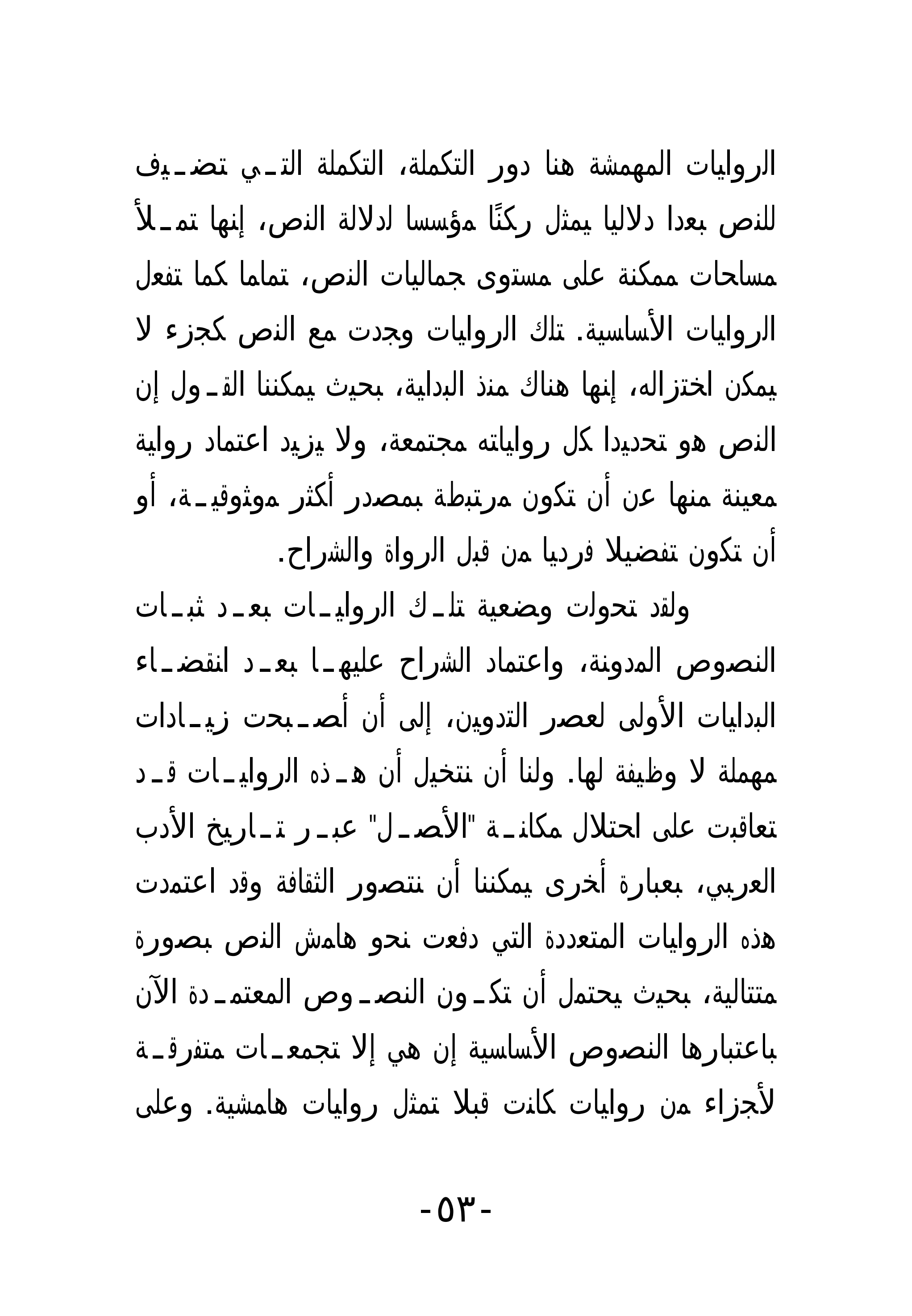
10 أبو الفرج الأصفهاني، **الأغاني**، تحقيق/ عبد الكـريم العزبـاوي (وأخبار ذي الرمة تحديدا من تحقيق محمد البجاوي كما تنص مقدمـة الجزء الثامن عشر من الكتاب)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، جـ ـ ١٨، ٢٠٠١، ص ٣٠. وسيشار له بعـد ذلـك فـي المـتن هكـذا: (الأغاني/جـ../ص..).

11 شوقي ضيف، **العصـر الجـاهلي**،القـاهرة، دار المعـارف، ط ١٩٨٨/١٢، ص ١٦٠.

لقد صنف المفضل كتبا ربما في اللغـة أو غيرهـا، ولكن حين يأتي الأمر للشعر، يعود الرجل للتقاليد المعتمـدة ثقافيا، إذ ينشد الشعر الذي يرويه ولا يكتبه.

وأغلب الظن أن الأدباء والرواة الذين افتتحوا تدوين النصوص الشعرية الجاهلية قد حاولوا الحفاظ علـى التقليـد الشفوي– وإن بصورة غير واعية- وهو حركية النصـوص وعدم ثباتها على صورة واحدة. وربما تمثل هذا التقليد بعـد دخول التدوين، في إثبات الروايات المتعددة للنص الشعري، وكأن الرواة الذين عمدوا للتدوين في هذه المرحلة المبكـرة، يسعون للإمساك بحركية النص الشفوي عبر إثبات رواياتـه المتنوعة.

في سياق التدوين المبكر هـذا اتخـذت الروايـات المدونة شكلا يتماثل تقريبا مع فكرة التكملة supplement. التكملة لدى دريدا تشير لعلاقة الكتابة بالصوت الحي، غيـر أنه يمكن للفكرة نفسها- بتشكلاتها المختلفة- أن تنطبق هنـا على مستوى أكثر خصوصية، وأعني به العلاقة بين الـنص الشعري المعتمد تاريخيا باعتباره "القصيدة" ورواياته المتعددة التي تم دفعها دون سبب واضح نحو الهامش، بحيث تلعـب



الروايات المهمشة هنا دور التكملة، التكملة التـي تضـيف للنص بعدا دلاليا يمثل ركنًا مؤسسا لدلالة النص، إنها تمـلأ مساحات ممكنة على مستوى جماليات النص، تماما كما تفعل الروايات الأساسية. تلك الروايات وجدت مع النص كجزء لا يمكن اختزاله، إنها هناك منذ البداية، بحيث يمكننا القـول إن النص هو تحديدا كل رواياته مجتمعة، ولا يزيد اعتماد رواية معينة منها عن أن تكون مرتبطة بمصدر أكثر موثوقيـة، أو أن تكون تفضيلا فرديا من قبل الرواة والشراح.

ولقد تحولت وضعية تلـك الروايـات بعـد ثبـات النصوص المدونة، واعتماد الشراح عليهـا بعـد انقضـاء البدايات الأولى لعصر التدوين، إلى أن أصـبحت زيـادات مهملة لا وظيفة لها. ولنا أن نتخيل أن هـذه الروايـات قـد تعاقبت على احتلال مكانـة "الأصـل" عبـر تـاريخ الأدب العربي، بعبارة أخرى يمكننا أن نتصور الثقافة وقد اعتمدت هذه الروايات المتعددة التي دفعت نحو هامش النص بصورة متتالية، بحيث يحتمل أن تكـون النصـوص المعتمـدة الآن باعتبارها النصوص الأساسية إن هي إلا تجمعـات متفرقـة لأجزاء من روايات كانت قبلا تمثل روايات هامشية. وعلى

هذا يصعب أن نعتبر "البدائل والاحتمالات النصـية" التـي تتمثل في الروايات الموضوعة فـي الهـامش، يصـعب أن نعتبرها محض زيادات غير فاعلة، أو مجرد انتحال يمكن أن يضاف للكذب الأخلاقي، قام به راويـة سـكير خلـو مـن الضمير، كما توحي الصـورة التـي يرسـمها نقـاد الأدب المحدثون لحماد أو خلف الأحمر مثلا.

فإذا ما اعتبرنا أن النصوص التي نراهـا أساسـية الآن، ما هي إلا نتف من روايات ربما كانت تعتبـر فيمـا مضى هامشية، أمكننا أن نقول إننا لا نملك شيئًا سوى تلـك النصوص الهامشية، لا نملك سوى التكملة. وما يحدث هو أن الشذرات التي تكون الروايات المعتمدة في كل فترة تاريخية، وفي كل بيئة أدبية عبر التاريخ الأدبي العربي هي روايـات تكميلية، أو تكملات نصية، تتبادل لعب دور النص الأساسي.

فإذا ما اعتمدنا هذه الروايات الهامشية بوصفها جزءا أساسيا معرفًا لهوية النص، وإذا ألغينا تراتبية القيمـة بـين النص المعتمد والروايات الموضوعة في الهامش، أمكننـا أن نفتح بابا واسعا لإعادة قراءة الشعر الجاهلي كله؛ إذ سيمكن لنا أن نقرأ التفاعلات الممكنة بين الروايات المختلفـة، فـي

محاولة لاستكشاف صورة أكثر شمولا للأبعاد الجمالية التـي حاولت الثقافة العربية أن تبدعها حال شـفويتها. خاصـة إذا اعتبرنا أن النص الجاهلي هو نتاج تأليف جمـاعي ولـيس تعبيرا عن رؤية فردية محددة بشخص واحد يمكن الإشـارة إليه باسم محدد، أي إذا اعتبرنا المؤلـف/ المركـز مجـرد وظيفة يمكنها أن توجه بعض قراءات الـنص الشـعري، أو تسهل عمليتي الإشارة للنصوص وتمييزها، وسوف يتنـاول البحث مسألة جماعية التأليف هذه في الفصل الثالث.

على أن الاعتماد على الروايـات المتعـددة للـنص الشعري الجاهلي يحتاج أولا إلى التعرف على مستويات هذا التعدد، وطبيعة تنوعه، بما يجعل استخدامه ضمن عمليـات القراءة والتفسير أمرا ميسرا وأقـرب للعلميـة، وهـو مـا سيحاول الجزء الثاني من هذا الفصل تقديمه.

ثانيا : مستويات تعدد الرواية

كما تمت الإشارة في بداية الفصل سيحاول تصـنيف تعدد الرواية التالي أن يشمل حالات التعدد التي وردت فـي الشعر الجاهلي بصورة عامة، ولذلك سوف يحاول التصنيف أن يقف عند كل اختلاف ممكن سواء فيما يتصل بالروايـات المتفق عليها، أو فيما يتصل بالشـروح والتعقيبـات علـى مخطوطات هذه الروايات.

مخطط عام لأنماط تعدد الرواية:

يتراواح التعدد في روايات النص الجاهلي بين أشكال أربعة؛ **أولا** التعدد بتبدل كلمة مفردة غير مرتبطة بتركيـب، وهو ينقسم داخليا بصورة كبيرة سيتم تفصيلها. **ثانيا** التعـدد باختلاف التخريج النحوي أو الدلالي للكلمـة. **ثالثًـا** التعـدد بتغير جملة قد تمثل معظم شطر أو شطرا كاملا أو شـطرا وبعض الآخر. **رابعا** التعدد بإضافة أبيات كاملة.

وسوف يعمد الباحث إلى ذكر الكلمة أو الكلمات التي تمثل تعددا بين أقواس بجوار الكلمـة المعتمـدة مـن قبـل الشارح، كاقتراح لواحدة من طرائق الكتابـة التـي يمكنهـا

احتواء الروايات المتعددة داخل متن النص مع الحفاظ علـى سهولة القراءة.

١- التعدد بتغيير كلمة مفردة مرة واحدة أو أكثر في البيت الواحد

التعدد عبر مرادف من الوزن الصرفي نفسه:

وهو الأكثر دورانًا على الإطلاق حيث تتبادل كلمتان أو أكثر المكان داخل البيت على الوزن نفسه أو دون كبيـر فرق فيه، من ذلك قول أبي ذؤيب:

أودى بني وأَعقَبوني (أورثُوني) حسرةً (زفْرةً)

بعد الرقَادِ وعبرةً لا تُقْلِع (تَرجِع) (الديوان/٧)

حيث يتطابق وزن الكلمتين الأوليين مع بديليهما، في حين يتغير وزن ترجع (تَفعل) عن تقلع (تُفعل) في حركـات الأحرف فقط.

من ذلك قول أبي قلابة:

يا دار أعرِفُها وحشًا منَازِلُها

بين القَوائِمِ من رهطٍ فَألبانِ

فَدِمنَةٍ برخَيات (بثَنيات) الأحث إلى

ضوجي (جرفَي) دقَاقٍ كسحقِ الملْبسِ الفَـانِي(١٢)
(الديوان/٧١٠-٧١١)

ومنه قول المعطل الهذلي:

فَقُلتُ لِهذَا الدهرِ(الموتِ) إن كُنْتَ تَارِكِي

لِخَيرٍ فَدع عمرا وأُخْوتَه معا (الديوان/٦٣٢)

وقول ربيعة بن الجحدر:

فَوا لا أَلقَى كيومٍ ابنِ مالِكٍ

أُثَيلَةَ حتى يعلُو الرأس رامِس (١٣)

غَداةَ بنُو سعدٍ كأن عدِيهم

عثَانِين سيلٍ فِي ذُراه (سنَاه) القَوانِس
(١٤)(الديوان/٦٤٢-٦٤٣)

وقول ربيعة بن الكودن:

نَميتُ (وفَيتُ) إِلَيها والنجوم شَوابِكٌ

تَداركْتُها قُدام صبحٍ مصدقٍ(الديوان/٦٥٦)

---

12 زخيات: أي مواضع ، ضوج الوادي: منعطفه ، الدفاق: مخـارج الماء.

13 أثيلة: هو أثيلة بن المتنخل الطابخي، والقصيدة في رثائه.

14 عثانين كل شيء أوائله.

ومنه كذلك قول عبد مناف بن ربع الجربي:

صابوا (طَافُوا) (جاءوا) بِستةِ أبياتٍ وأربعةٍ

حتى كأن عليها جابِئًا لِبدا (لُبدا) (١٥) (الديوان/٦٧٤)

من ذلك أيضا قول أبي كبير:

فَلَفَفْتُ بينَهم لِغَيرِ هوادةٍ

إلا لِسفْكٍ لِلدماءِ محال

حتى رأيتُ دِماءهم تَغْشَاهم

ويفَل (ويغَل) سيفٌ بينَهم لَم يسلَل (الديوان/ ١٠٧٠)

ومنه كذلك قول صخر الغي:

يبيتُ إذَا ما آنَس الليلَ كانِسا

مبِيتَ الكَبِيـرِ (الغَرِيـبِ) ذِي الكِسـاءِ المحـارِبِ (المحازِبِ)(الديوان/ ٢٤٧)

وكما يتضح من البيت السابق يمكن أن يتغير حرف واحد في الكلمة (المحارب/المحازب) من ذلك قول الأعلم:

عشَنْزرةٌ (عشَنْبرةٌ) جواعِرها ثَمانٍ

فُويـقَ زماعِهـا خَـدمٌ (رسـمٌ) حجـولُ (١٦) (الديوان/٣٢٢)

---

15 الجابئ: الجراد.

وقول أبي ذؤيب:

فَغَبرتُ بعدهم بِعيشٍ نَاصِبٍ (واصِبٍ)

وإِخَالُ أني لاَحِقٌ مستَتْبع (الديوان/ ٨)

وقوله:

ينْهسنَه (ينْهشْنَه) ويذُودهن ويحتَمِي

عبلُ الشوى بِالطرتَين مولع (الديوان/ ٢٩)

وقد يكون التغير بقلب حرفين كما فـي قـول أبـي ذؤيب:

حتى كأني لِلْحوادِثِ مروةٌ

بِصفَا المشَرقِ (المشَقرِ) كُل يومٍ تُقْرع (الديوان/٩)

وقوله:

فَنَحا (فَحنَا) لها بِمذَلقَين كأنما

بِهما مِن النضحِ المجدحِ أيدع (الديوان/ ٢٨)

وفي هذا الإطار يكثر وجود أكثر من بـديل للكلمـة الواحدة، من مثل قول ساعدة بن العجلان:

فَلَولاَ ذَاك آبتّك المنَايا

---

16 العشنزرة: الغليظة المسنة، والعشنبرة: الغليظـة، ويصـف هنـا الضبع، وحجول: جمع حِجل، وهو الخَلْخَال.

جراهِيةً (مكافَحةً) (صراحِيةً) وما عنْها محِيـد (١٧) (الديوان/٣٣٦)

وقول الأعلم:

فَشَايِع وسطَ ذَودِك مستَقِنا (مقْتَئِنا) (مقْبِئنا) (مفْيِئنا)

لِتُحسب سيدا ضبعا تَنُولُ(تَبولُ)(١٨)(الديوان/ ٣٢٢)

وقول أمية بن أبي عائذ:

فَضهاءِ أَظْلَم فَالنطُوفِ فَصائِفٍ

فَالنمرِ فَالبرقَاتِ فَالأَنْحاصِ (الأبواصِ) (الأَنْواصِ) (الأوباصِ) (الأحراصِ)(١٩) (الديوان/ ٤٨٧)

وقول قيس بن خويلد بن عيزارة:

كأن ابن بلْثٍ (بلْتٍ) حِين رحنَا عشِيةً

أهاب بنَقـازِ (ببقـارِ) (بنُقـازِ) شَـماطِيطَ مفْـرِعِ (٢٠)(الديوان/ ٦٠٣)

---

17 مكافحة: مواجهة، وجراهية وصراحية: أي علانية.

18 شايع: ادع، والذود: الأربع والخمس من الإبل. المستقن: المقيم مع غنمه يشرب ألبانها. مفيئنا ومقبئنا ومقتئنا: منتصبا.

19 فضهاء أظلم، والنطوف، وصائف، والأنحاص وكل بدائلها: أسماء مواضع.

20 شماطيط: فرق. مفرع: منحدر. نقاز: طائر. بقار: البقر.

من ذلك أيضا قول مليح بن الحكم:

تَشَوقْتَ (تَشَوقْتَ) (تَشَوقْتُ) إِثْر الظاعِن المتَفَرق

وشَماء بانَتْ فِي الرعِيل المشَرق(الديوان/٩٩٩)

وقوله:

وإِني ابن صخْرٍ ثُم آل مؤَملِ

هنَالِـ ـك حـ ـوض(حـ ـوم) المجـ ـدِ غَيـ ـر المرنق(المرقق)(المرفق)(المدقق) (الديوان/١٠٠٣)

ومنه قول أبي كبير الهذلي:

ولَقَد شَهدتُ الحي بعد رقَادِهِم

تُفْلَى جماجِمهم بِكُل مقَالـ ل (مؤَلـ ل)(منَخـ ل) (٢١) (الديوان/١٠٧٥)

وقد يكون التعـ دد بإضـ افة أو حـ ذف ألـ ف ولام التعريف، من ذلك قول صخر الغي:

---

21 مقال: جعلت له قلة، وهي القبيعة، والقبيعة هي القطعة التي علـى رأس القائم في الخنجر أو السيف، (من معجم العين للخليل بـ ن أحمـ د الفراهيدي، الموسوعة الشعرية(أسطوانة مدمجة)، المجمع الثقافي بـ أبو ظبي، الإصدار الثالث ٢٠٠٣، ص ٢ من مادة قبع.

و المؤلل: المحدد المرقق.

إني بِدهماء عز ما أجِد

عاودني مِن حِبابِها الزوُّد (زوُّد) (الديوان/٢٥٤)

ب- التعدد بكلمة من وزن مغاير:

من ذلك قول أبي ذؤيب:

سبقُوا هوي وأعنَقُوا لِهواهم

فَتُخُرموا (فَفَقَدتُهم) ولِكُل جنْبٍ مصرع (الديوان/٧)

وكذلك قول أبي جندب:

أذَلوا (أُصِيبتْ) هذَيلاً (هذَيلٌ) بِابنِ لُبنَى وجدعوا

أُنوفَهم لِلوذَعِي الحلاحِل (٢٢) (الديوان/ ٣٤٧)

ومن المهم الإشارة هنا إلى أن تغير الصيغة الصرفية في بيت أبي جندب بتحولها لصيغة المبني للمجهول، قد أدي لتغير في مرجعية الضمائر في كلا البيتين، وتغير تابع في موقع كلمة "هذيل" نحويا من مفعول به إلى نائب فاعل.

وقد يكون التعدد في هذا الإطار بإضافة حرف نفي كقول معقل بن خويلد:

إِذَا أقْسموا أقْسمتُ أنْفَك (لا انْفَك) مِنْهم

---

22 الحلاحل: السيد الركين في مجلسه.

ولا مِنْهما حتى نَفُكَ السلاسِلا (الديوان/ ٣٧٤)

وبالطبع كان من الضروري تخفيف همـزة "أنفـك" ليستقيم الوزن.

وقد يكون التعدد بتغيير الضمير المتصـل ، كقـول أمية بن أبي عائذ:

مربا يهن له أمرها (أمره)

وهن له حاذِراتٌ قَوالِي (٢٣) (الديوان/ ٥٠٠)

وقول ربيعة بن الجحدر:

أذُبهم بِالسيفِ ثُم أبثها

علَيهم كما بث الجحِيم القَوابِس

إذَا قُلْتُ قَد كعكَعتُهم يردونَنَي (يردونَنَا)

كمـــا تـــرد (ورد) الحـــوض النهـــالُ الخَوامِس(الديوان/٦٤٤)

البيت السابق يشمل أيضا تعدد رواية بتغييـر زمـن الفعل من المضارع إلى الماضي.

ومن تغير الضمير قول البريق الخناعي:

لَقَد لاقَيتُ (لاقَيتَ) يوم ذَهبتُ (ذَهبتَ) أبغِي (تَبغِي)

---

23 المرب: الآلف. قوالي: مبغضة حين لِقحن.

بِحزمٍ نُبائِعٍ يوما أمارا (٢٤) (الديوان/٧٤١)

وقد يكون التعدد بحذف حرف الجر كقوله أيضا:

فَظَلَتْ صوافِن خُوص العيون

كبث (بث) النوى بِالربى والهجال (٢٥) (الـ ديوان/ ٥٠١)

وربما أخذ التعدد شكل تغير زمن الفعل كبيت ربيعة بن الجحدر السابق، أو كقول مالك بن الحارث:

تَقُولُ (وقَالَ) العاذِلاتُ أكُل يومٍ

لِسربةِ مالِكٍ عنُقٌ شِحاح(الديوان/ ٢٣٧)

ومن ذلك قول صخر الغي:

فَذَلِك مِما أحدثَ (يحدِثُ) الدهر أنه

لَه كُل مطْلُوبٍ حثِيثٍ وطَالِبِ (الديوان/ ٢٥٣)

---

24 أمارا: عظيما. وأمار أيضا: أسال الدم .

25 الصافن: الذي قلب حافره، والصافن أيضا: الذي فرج بين قوائمه. الخوص: الغائرة العيون. الهجال: جمع هجلٍ، وهو البطن من الأرض.

٢- التعدد عبر التخريج النحوي أو اللغوي

أ- التعدد عبر التخريج النحوي:

من ذلك قول أبي ذؤيب:

ذَكَر الورود بِها وشَاقَى أمره

شُؤُما (شؤمٌ) وأقْبلَ حينُـه (حينَـه) يتَنَبـع (يتَتَبـع) (الديوان/ ١٦)

وقوله:

قَصر الصبوح(قُصِر الصبوح) لها فشـرج لحمهـا (فشُرج لحمها)(الديوان/٣٣)

بِالنَي فَهي تَثُوخُ فِيها (فِيهِ) الإِصبع

وقول أمية بن أبي عائذ:

مربا (مرب) (مرب) بِهن لَه أمرها

وهن لَه حاذِراتُ قَوالِي (الديوان/ ٥٠٠)

وقوله أيضا:

وهيجها لاحِقٌ (لاحقًا) وقْعه(26)

---

26 ورد التخريج النحوي الثاني في هامش للمحقق يذكر فيه نصا:

لأدبارٍ منْكَمِشَاتٍ عِجال (الديوان/ ٢٠٥)

وقول مليح بن الحكم:

ونَحن بطَحنَا يوم أَنْفٍ فَلَم تَعد

سليم (سليم) بن منْصورٍ بجأْواء فَيلق (الديوان/١٠٠٤)

وقول أبي كبير:

ذَهب الشباب وفَاتَ مِني ما مضى

ونَضا زهير (زهيرِ) كَريهتِي وتَبطِلي (الديوان/١٠٧٠)

التعدد عبر التخريج اللغوي:

كأن تكون اللفظة من الأضداد، كما ورد في قول أبي ذؤيب:

أَكَلَ **الجَمِيمَ** وطَاوعتْه سمحجٌ

مِثْلُ القَنَاةِ وأزعلَتْه الأمرع (الديوان/١٣)

" في نسخة ضبطت "لاحق" بضمتين وفتحتين على القاف، وعليهما "معا". (الديوان/ ٥٠٢/ هـ ٣)

يقول الأصمعي إن "الجميم" هو : "النبـت أول مـا يخرج ولا يستمكن منه الحمار"، وقال غيره إن "الجميم" هو: "ما طـال علـى وجـه الأرض، ومنـه " جـم المـاء" أي كثر"(الديوان/١٣).

ومن الأضداد أيضا ما ورد في قول صخر الغي:

أعينَي لا يبقَى علَى الدهرِ فَادِرٌ

بِتَيهورَةٍ تَحتَ الطخَافِ العصائِبِ (الديوان/٢٤٦)

إذ ورد في الشرح ما يلي:

(و"التيهورة" ما اطمأن مـن الرمـل... الأخفـش: " التيهورة" المنهار من الرمل) (الديوان/٢٤٦-٢٤٧).

ومن ذلك النوع أيضا تعدد الرواية عبر تعدد دلالـة الكلمة الواحدة، من ذلك قول أبي شهاب المازني:

بِكُل مكَانٍ غِمد سيفٍ وخِلةٌ

خَذِيمٌ **وأنْضَاء** مِن النبل مائِر (الديوان/٦٩٦)

حيث ورد في الشرح أن : (" أنضاء" ، أخـلاق... ويقال: "أنضاء"، دقاق) (الديوان/٦٩٦).

وربما كان التعدد في التخريج الدلالي لبعض الكلمات ناتجا عن تدخل مراجع التحقيق بالشرح والبحث عن معـاني الكلمات، حيث يضيف الأستاذ محمود شاكر رواية موجـودة في تحقيق آخر لديوان الهذليين مناقشًا إياها، وهي التي يـرد فيها كلمة "أنزفت"، ولعل مناقشته لاحتمالات الدلالة هنا تلفت النظر لبعد جديد في إمكانات النص التي لا تقف عند مجـرد تعليقات الشارح في هذه الحالة.

ففي قصيدة المعطل الهذلي التي يهجو فيها عامر بن سدوس، التي أولها:

أمِن جدك الطريفِ لَستَ بِلابِسٍ

بِعاقِبةٍ إلا قَمِيصا مكَففَا

وكنتَ امرءا نَزَقْتَ (أَنْزَفْتَ) (أَنْزَقْتَ) مِن قَعرِ قَروةٍ

فَما تَأخُذُ الأقْوام إلا تَغَطْرفَا

يأتي في الشرح أن ("نَزَقْتَ"، خرجت، و "أنزقْتُـك"، أخرجتك... ابن حبيب: "أَنْزَقْتَ"، من "النزق"، و "أنزقـت"، سكِرتَ) (الديوان/٦٣٧).

يقول الأستاذ محمود محمد شاكر مراجع التحقيق:

"نزقت" و "أنزقتك" هو بالقاف في الأصول، وقـول أبي سعيد إنهما بمعنى "خرجت" و "أخرجتك" لا يوجد نصـا في كتب اللغة، ولكن معاني "نَزِقَ" تعضده كقـولهم: "نـزق الفرس"، نزا أو تقدم خفة ووثَب، و "نـزق الرجـل" طـاش وخف عند الغضب"، و"أنزق الرجل" سفه بعد حلم. فهذا كله خروج من حال إلى حال أخرى... بيد أن ما جاء في ديوان الهذليين ٣: ٥١ في رواية البيت وشرحه:

* وكنتَ امرءا أنْزفْتَ مِن قَعر مروةٍ*

ثم قال في شرح البيت: "أنزفت: انتفخت"، كل ذلـك بالفاء، وهذا شيء لم يذكر في كتب اللغة بالمعنى المـذكور، وإنما جاء: "أنزف الرجل" إذا ذهب عقله من السـكر(٢٧)،

---

27 أَنْزفَ أيضا قد تعني "...**فني خمره**"-(مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزآبادي، القاموس المحيط، تحقيق:مكتب تحقيـق التـراث فـي مؤسسة الرسالة، بإشراف: محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسـالة، بيروت،ط٣/ ١٩٩٣، ص ١١٠٦)، و"**أنزف القوم: لم يبق لهم شيء**" (لسان العرب لابن منظور، الموسوعة الشعرية، مرجع سابق ص ١٠ من مادة: نَزفَ)، وهو ما يمكن اعتباره تخريجا دلاليا آخر للبيت؛ حيث إن جملة "من قعر قروة" توحي بحالة السكر التي يـدل عليهـا فنـاء

ولا وجه لمعنى "الانتفاخ" في مادة (نزف) بالفاء. أما معنى "الانتفاخ" فهو مجاز في (نزق) بالقاف، لأنهم يقولون: "نزق الإناء الغدير"، امتلأ إلى رأسه، فيوشك أن يكون ما في ديوان الهذليين خطأ، وأن صوابه: "أنزقت: انتفخت"، بالقاف، ويعني أنه تملأ خمرا حتى انتفخ وسكر. (الديوان/٦٣٧).

في هذا السياق يمكن اعتبار "أنزفت" بمعنى "سكرت" واحدة من روايات النص الممكنة، خاصة أنها تتسق مع الحالة التي يرسمها الشاعر لمن يهجوه، بغض النظر عن شرح السكري لكلمة "أنزفت". على أن جري الأستاذ محمود شاكر وراء الدلالات المختلفة للكلمات، واستبعاده بعضها وإثباته للبعض الآخر، يعطي على أقل تقدير مشروعية لتعدد الروايات، بما يشير بطرف إلى فكرة أن الثقافة تتعامل مع

الخمر، أي إنه شرب بكثرة حتى فني ما معه من الخمر، وهو ما يؤدي إلى أن يتعامل مع الناس بتعسف كما جاء في باقي البيت.

سيشار للسان العرب بعد ذلك في المتن أو الهامش كالآتي (لسان العرب/ ص.. من مادة..) وسيشار للقاموس المحيط بعد ذلك في المتن أو الهامش كالآتي: (المحيط/ ص..)

الروايات المختلفة مجتمعة باعتبارها هي النص في وجـوده الأشمل.

ومن ذلك أيضا قول مليح بن الحكم:

أجد الخَلِيطُ اليوم َأشْك(وشْك) التزايل

فُجاءةَ فَجاعٍ مِن البين عاجِل

مشِت بأشْطَانِ يبوص **خِلاجه**

وداع المحيى واخْتِلافَ الرسائِل

حيث يقول الشارح: (و"خلاجه" مـا يـذهب بـه، و"الخلاج" أيضا الشك) (الديوان/١٠٢٠).

٣- التعدد بتغير جملة:

أ- التعدد بتغير جملة هي جزء من شطر:

ومنه قول أبي ذؤيب:

فَلا تَشْتَري إلا ِبربحٍ سِباؤُها

بنَاتُ المخَـاضِ شِـيمها وحِضـارها (بزلُهـا(٢٨) وعِشَارها) (الديوان/٧٤)

---

28 البزل هي العنز، أو هي تخفيف من جمع بازل، الذي هو بزل أو بزل، يقال: "جمل وناقة بازل وبزول، ج بزل كركع وكُتُب، وذلك فـي

وقول صخر الغي:

تَدلى علَيهِ مِن بشَامٍ وأيكَةٍ (وشَوحطٍ)

نَشَـاةُ فُـروعٍ (وأفْنَـانِ نَبـعٍ) مـرتَعِن الـذوائِبِ

(الديوان/٢٤٨)

وقوله:

كَأن قلُوب الطيرِ فِي جوفِ وكْرِها (فِي جنْبِ وكْرِها)

(عِنْد مبيتِها)

نَوى القَسبِ يلْقَى عِنْد بعضِ المآدِبِ(الديوان/٢٥١)

وقوله:

وا ِ لَو أسمعتْ مقَالَتَها

شَيخًا من الزب رأسه لَبِد

...

لَفَاتَح البيع يوم رؤْيتِها

وكَان قَبلُ انْبِياعه (مِن قَبلُ بيعـه) (ابتِياعـه) لَكِـد

(الديوان/٢٥٤-٢٥٥)

تاسع سنيه، وليس بعده سن تسمى... وبزلٌ كقُفْلٌ: عنـز". (المحـيط/ ١٢٤٨).

وقول معقل بن خويلد:

أبلِغْ أبا عمرٍو وعمرا كِلَيهما

وجل بني دهمان عني المراسِلا

تُدافِع قَوما مغْضِبين علَيكُم

فَعلْتُم بِها خَبلا مِن الشر خَابِلا (حـبلا مـن الـدهر حابِلا) (الديوان/٣٧٣)

وقول أبي ذَرة الهذلي راجزا:

* يا أَيها الشاعِر لا يسمع لَكَا

* أعجلْتَنِي ولَم أكُن أحفِلْ لَكَا (وكنتُ لَم أجمع لَكَا) (الديوان/٦٢٤)

من ذلك أيضا قول المعطل الهذلي:

لَعمري لَقَد أعلَنْتَ خِرقًا مبرأً

مِن التغْبِ جواب المهالِكِ أروعا (٢٩)

جوادا إِذَا ما الناس قَل جوادهم

وسِفا إِذَا ما صرح الموتُ أقْرعـا (إذَا مـا صـارخُ الموتِ أفْزعا)

وأظْلَم يومِي بعدما كُنْتُ مظْهرا (مبصِرا)

---

29 التغب: القبيح، والريبة. أروع: ذكي القلب شهمه.

وفَاضَـــتْ دمــــوعِي لا يهــــبن (مــــا ونَــــين) بأَضرعا(الديوان/٦٣٢)

وقوله أيضا:

ضممنَا علَيهم جانِبيهم(جمعنَا علَيهم حافَتَيهم) بِصائِبٍ

من النبل يغْشَى فَرهم غَبياتُها (٣٠)(الديوان/٦٣٥)

ومنه قول عبد مناف بن ربع:

فَإن لَدى التَنَاضِبِ مِن عويرٍ

أبا عمرٍو يخِر علَى الجِبِين

وإن بِعقْدِةِ الأَنْصابِ (فَإن بِساحةِ العبلاءِ) مِنْكُم

غُلاما خَر في علَقٍ شَنِين (٣١)(الديوان/٦٨٠)

ومن ذلك قول أبي شهاب المازني:

فَلَو أنهم لَم ينكِروا الحق (لَم يكفُروا المن) لَم يزلْ

لَهم معقِلٌ منا عزيزٌ ونَاصِر(الديوان/٦٩٧)

من ذلك أيضا قول أبي ضب:

فَتًى قُبلاً لَم يعنِس الشيب رأسه

---

30 الغبيات: جمع غبية وهي الدفعة من المطر الغزيرة.

31 التناضِب: شجر. شنين: سائل

سِوى خَيطٍ كَالنورِ (خُيطٍ م الشيبِ) أشْرقْن فِي الدجى

(الديوان/٧٠٥)

وقول البريق بن عياض:

وكُنْتُ إذَا الأيام أحدثْن هالِكًا

أقول شوى ما لم يصِبن صمِيمِي (مـا لـم تُصِـب

بِصمِيمِ) (٣٢) (الديوان/٧٤٢)

ومن ذلك قول أبي صخر الهذلي:

والجِن لم تَنْهض بِما حملْتِني

أبـدا ولا المِصـباب (والناغِصـاتُ السـفْن) فِـي

الشرمِ(الديوان/٩٧٣)

ب- التعدد بتغير معظم شطر وبعض الآخر:

من ذلك قول صخر الغي:

الموعِدِينَا فِي أن نُقَتلَهم (بِأن نُقَتلَنَا)

أبنَاء فَهمٍ (أفنَاء فَهمٍ) وبينَنَا بعد(الديوان/٢٥٦)

وقول أمية بن أبي عائذ:

فَأوردها(وذَكرها) فَيح نَجمِ الفُرو

---

32 شوى: أي لم يصبن مقتلي.

ع (الفُروغِ) مِن صيهدِ الحر(مِن صيهبِ الصـيفِ) برد السمال (٣٣)(الديوان/٥٠٠)

ومنه قول الداخل بن حرام:

دلَفْتُ لَها أوانَئِذٍ بِسهمٍ (بِسهمٍ غَير وغْلِ)

حلِيـفٍ (نَحِـيضٍ) لَـم تَخَونْـه الشـروج (٣٤) (الديوان/٦١٥)

ومن ذلك قول عبد مناف بن ربع الجربي:

كَانَتْ على حيان أولُ صولَةٍ

مِني فَأَخْضِب صفْحتَيهِ بِالدمِ

ثُم انْصرفْتُ (انْعطَفْتُ) إلَى بِنيهِ (أَبِيهِ) حولَه (خَلْفَه)

بِالسيفِ (فِي البيتِ) عدوةَ (رزمةَ) شَـابِكٍ (خَـادِرٍ) مستَلْحِمِ (٣٥)(الديوان/٦٨٨)

---

33 الفيح: وهج النجم. الفروع: الجوزاء. الفروغ: فروغ الدلو.

34 نصل حليف: حديد، أو قطع حديثا. ونصل نحـيض: قـد أرقـت شفرته. تخونه: تضعفه.

35 شابك: أسد قد اشتبكت أنيابه فاختلفت. وأسد خادر: مقيم في عرينه داخل في الخدر (عن لسان العرب/ ص ٥ من مادة خـدر). رزمـةٌ: قومةٌ (عن معجم العين، الموسوعة الشعرية، مرجع سابق، ص١ مـن مادة رزم).

ومنه قول العجلان بن خليدة:

فَإن تَشْكُروا لِي (تَكْفُروني) تَشْكُروا (تَكْفُـروا) لِـي نِعمةً

وإن تَكْفُـ ـروا فَـ ـلا (تَشْـ ـكُروني لا) أُكَلفُكُـ ـم شُكْري(الديوان/٧٦٥-٧٦٦)

جـ - التعدد بتغير شطر بكامله:

من ذلك قول أبي ذؤيب:

فَتَنَازلا وتَواقَفَتْ خَيلاهما

وكِلاهما بطَلُ اللقَاءِ مخَدع

...

وكِلاهما فِي كَفهِ يزنِيةٌ (فَتَشَاجرا بِمذَلقَين كِلاهما)

فِيها (فِيهِ) سِنَانٌ كَالمنَارةِ أصلَع (الديوان/٣٨)

ومن ذلك قول صخر الغي:

بِمتْلَفَةٍ قَفْرٍ كَأن جنَاحها (تَصِيح وقُد بان الجنَاح كَأنه)

إِذَا نَهضتْ فِي الجو مِخْراقُ لاعِبِ (الديوان/ ٢٥٢)

وقوله:

وذَكرنِي بكَاي علَى تَلِيدٍ

حمامةُ مر جاوبتِ الحماما (حمـامٌ جاوبـتْ سـحرا حماما) (الديوان/٢٩٢)

قوله في القصيدة نفسها:

وما إن صوتُ نَائِحةٍ بِلَيلٍ

بِسبالَ لا تَنَام مع الهجودِ

تَجهنَا غَادِيين فَسايلَتْنِي (أتَتْنِي مرتَين فَساءلَتْنِي)

بِواحِدةٍ (بِواحِدِها) وأسَألُ عن تَلِيدِي(الديوان/٢٩٣)

والبيت الأخير يجمع بين تقنيتين للتعدد وهو ما يمكن أن يطلق عليه التعدد المتكثر.

من ذلك قول ربيعة بن الجحدر:

أَنى تَسدى طَيفُ أُم مسافِعٍ (ألا طرقتنـا أم سـفيان موهنا)

وقَــد نَــام يــابن القَــومِ (الخَيــرِ) مــن هــو نَاعِس(الديوان/٦٤١)

ومن التعدد بتغير شطر بكامله قول البريق الخناعي:

وحي حلُولٍ أُولِي بهجةٍ

شَهدتُ وشِعبهم مفْرم (36)

---

36 مفرم: مملوء قد ضاق بهم.

بِأَلْبٍ أُلُوبٍ وحرابةٍ (بِشَهباء تَغْلِب من ذَادها)

لَدى مَتْنِ وازِعِها الأورم (٣٧)(الديوان/ ٧٥١)

٤- التعدد بإضافة أبيات

أفرد المحقق جزءا منفصلا في نهاية الديوان للأبيات التي زيدت على شعراء هذيل في مصادر مختلفة، ويقع هذا الجزء في سبع وأربعين صفحة (من ص ١٣٠٥ إلى ص ١٣٥٢) تضم عددا كبيرا من الأبيات زيدت على سبعة وستين شاعرا، نال النصيب الأكبر منها على الإطلاق أبو ذؤيب الهذلي الذي تقع الزيادات على شعره في تسع صفحات، ويأتي بعده بفارق كبير أبو خراش وساعدة بن جؤية، ثم أبو صخر، وأبو كبير، فصخر الغي والمتنخل. وبعدهم لا تتجاوز الزيادات صفحة واحدة لكل شاعر.

وقد قسم الأستاذ عبد الستار أحمد فراج الزيادات بصورة قادرة على مساعدة أي باحث يريد الوصول لأي

37 الألب: الجماعة تألبوا. الوازع: الذي يرسلها جماعة. الأورم: المعظم.

بيت للهذليين واقع في كتب الأدب غير الديوان؛ حيث قسم الزيادات إلى:

ما نسب للشاعر في هذا الكتاب من قصائد (يقصد الديوان).

ما هو له ومحرفة قوافيه.

ما نسب للشاعر في غير هذا الكتاب. (٣٨)

كما يورد بصورة دقيقة تخريج الزيادات في الكتب الأخرى.

ولعل ما يعنينا هنا هو الزيادات التي جاءت في غير "كتاب شرح أشعار الهذليين"، وهو ما يحتل الجانب الأعظم من تلك الزيادات.

تتراوح الأبيات المضافة للشعراء بين بيت واحد أو بيتين (وهو الغالب)، وصولا لستة أبيات. وسيكتفي الباحث بالإحالة إلى صفحات لمجرد التمثيل على تراوح عدد الأبيات المضافة.

أبو ذؤيب / زيادة ستة أبيات/ ص ١٣٠٧.

---

38 يراجع على سبيل المثال تقسيمه للزيادات الواقعة في شعر أبي ذؤيب، الديوان، ص ص ١٣٠٥-١٣٠٦.

الأعلام/ زيادة ثلاثة أبيات/ ص ١٣١٧.

أبو جندب/ زيادة أربعة أبيات/ ص ١٣٣٠.

أبو صخر/ زيادة خمسة أبيات/ ص ١٣٣١.

فإذا افترضنا أن هذه الأبيات هي زيادات على ديوان هذيل الذي حققه السكري وحسب، دون أن نعطـي لـديوان السكري الذي وصلنا قيمة توثيقية أكبر، أمكننا أن نعتبر هذه الزيادات جزءا من روايات النص التي تمنح- كغيرها مـن أشكال التعدد- فرصة لتوسـيع الأفـق الجمـالي والـدلالي للنصوص الشعرية، خاصة أن الكثير من الأبيات التي تعتبر زيادة لا تختلف جمالياتها مع مذهب الشاعر، بل لعلها تمثـل إضافة مهمة لقصيده. ولنمثل على ذلك بأبيات تُضاف لعينية أبي ذؤيب وتتساوق بصورة كبيرة مع حالة الشـجن التـي تصطنعها القصيدة، ولعل هذا التساوق هو ما سـوغ إثبـات ستة أبيات منها في بعض طبعات ديوانه(٣٩). الأبيات هي:

---

39 يراجع ديوان أبي ذؤيب، القصيدة العشرون، ضمن:

- الموسوعة الشعرية (اسطوانة مدمجة)، المجمع الثقافي ، أبـو ظبي، الإصدار الثالث/ ٢٠٠٣.

لابد مِن تَلَفٍ مقِيمٍ فَانْتَظِر

أَبِأَرضِ قَومِك أم بِأُخْرى المصرع

ولَيأْتِين علَيك يومٌ مرةً

يبكى علَيك مقَنعا لا تَسمع

....

ولَئِن بِهم فَجع الزمان وريبه

إِني بِأَهل مودتِي لَمفَجع

كَم مِن جمِيعِ الشمل ملْتَئِمِ القُوى

كَانُوا بِعيشٍ قَبلَنَا فَتَصدعوا

ولَقَد ثَوى تَحتَ الضريحِ مكَرمٌ

وصِلاتُ إِخْوانٍ ورأْيٌ مِصقَع

لَكِنهم غَدروا فَوافَقَ حتْفُه

ما أبرموا ولِكُل جنْبٍ مصرع

لَو آذَنُوا بِالحربِ وهنًا هيجوا

ضِرغَامةً تَحمِي العرين وتَمنَع

لَكِنهم غَدروا فَوافَقَ حتْفُه

حيث تبلغ القصيدة تسعة وستين بيتًا في الديوان، في حين نجد أبياتهـا ثلاثة وستين بيتًا في شرح السكري.

ما أبرموا ولِكُل جنْبٍ مصرع

فَبكَى بنَاتِي شَجوهن وزوجتِي

والطامِعون ِإلَى ثُم تَصدعوا

يرد المِياه حضِيرةً ونَقِيضةً

ورد القَطَاةِ إذَا اسمأَل التبع

فَصبرتُ عارِفَةً ِلذَاك حرةً

تَرسو ِإذَا نَفْس الجبان تَطَلع (٤٠)

وكذاك تلك الأبيـات التـي تضـاف لشـعر أبـي خراش(٤١):

---

40 انظر تخريج الأبيات في الديوان، ص ص ١٣١٠-١٣١١.

41 لم يذكر الأستاذ عبد الستار أحمد فراج أين تضاف هذه الأبيات في شعر أبي خراش، فهي غالبا قد ذكرت منفصلة، أو قـد تضـاف إلـى القصيدة التي يرثي فيها خالد بن زهير التي أولها:

أرِقْتُ ِلهم ضافَني بعد هجعةٍ على خَالِدٍ فَالعين دائِمـةُ السـجمِ

(الديوان/١٢٢٣).

وبشكل عام تتسق المقطوعة المضافة بصورة كبيرة مع أسـلوب أبـي خراش في الرثاء.

ولَحمِ امرئٍ لَم تَطْعمِ الطير مِثْلَه

عشِيةَ أمسى لا يبين مِن البكْمِ

أبعدك أرجو هالِكًا لِحياتِهِ

لَقَد كُنْتُ أرجوه وما عِشْتُ بِالرغْمِ

فَوا ـ لا أنْساك ما عِشْتُ لَيلَةً

صفِيي مِن الإخْوان والولَدِ الحتْمِ

تُطِيفُ عليهِ الطير وهو ملَحبٌ

خِلافَ البيوتِ وهو محتَمِلُ الصرمِ (الديوان/١٣٤٥)

ومن الملاحظ أن المحقق قد حرص فـي الزيـادات أيضا على إثبات تعدد الروايات المشار إليـه فـي الكتـب الأخرى التي جمع منها تلك الزيادات، وهو الأمر الذي يـدل في جانب منه على إدراك غامض من قبل المحقـق لقيمـة حضور هذه الروايات. من ذلك ما ورد في بيت ينسب لأبي صخر يقول:

" فَإن يعذِر القَلب العشِيةَ فِي الصبا

فُؤَادكِ لا يعذِركِ فِيهِ الأَقَاوِم

ويروى الأقايم، وعنى بالقلب العقل" (الديوان/١٣٣٢)

ومثال آخر لبيت ينسب لأبي كبير يقول:

" فَلا تَقْعدن علَى نَعتٍ

وتُضمِر ِفِي القَلْبِ رقْعا وخِيفَا

... ويروى "وجدا وخيفا"..." (الديوان/ ١٣٣٤).

في نهاية هذا الفصل تجدر الإشـارة إلـى بعـض ملاحظات أظنها مهمة في الإحاطة بأشكال تعدد الرواية.

أولى هذه الملاحظات هي وجود روايات لـم يشـر الشارح إلى أنها روايات، إذ أتي، فقط، بشرح لكلمات مغايرة عن تلك التي في المتن، أو استحسن جملة مفضلا إياها عـن الموجودة في المتن دون أن يشير في الحالتين إلى أن هـذه الكلمة أو تلك الجملة قد وردت بوصفها رواية. من ذلك مـا جاء في قول أبي صخر الهذلي:

ِلِلَيلَى ِبِذَاتِ البين دارٌ عرفْتُها

وأخْرى ِبِذَاتِ الجيشِ آياتُها عفْر

وقد ورد في الشرح ما يلي:

("سفر" كتاب غُفل، أي درست فصـارت أعلامهـا أغفالا.)

يعلق المحقق في الهامش على ما سبق بقوله:

(في هامش المخطوطة "سفر" بدل "عفر"... زيادة في الشرح المطبوع ولم يذكر أنها رواية) (الديوان/٩٥٦)

وبالطبع يمكن أن تكون الكلمتان روايتين مقبـولتين ومتساوقتين؛ إذ ورد فـي القـاموس المحـيط أن: (العفـر والمعفورة: السـوق الكاسـدة) (المحـيط/ ٥٦٩). وأيضـا (المعفورة: الأرض التي أكل نبتها) (لسان العـرب/ ص١١ من مادة عفَر) كما تشير كلمة "غفل" التي يفسر بها الشـارح كلمة "سفر" إلى (...ما لا علامة فيه من القـداح والطـرق وغيرها، وما لا عمارة فيه من الأرضين) (المحيط/١٣٤٣). ومن الواضح أن كلا المعنيين يشيران إلـى معـاني القفـر والكساد وانمحاء الآثار الدالة على الحياة، وهو مـا يسـوغ قبول الكلمتين كروايتين، بغض النظر عن النص على كونهما كذلك من عدمه.

الملاحظة الثانية تتصل بمساحة في ديـوان هـذيل خصصت بصورة أساسية تقريبا لسرد أيام القبيلة، بما لا يبدو معه أن الاهتمام منصب على الشعر بالدرجة الأولى. حتـى وإن بدا أن السرد المغلف للشعر قد قصد به تقـديم سـياق القصيدة؛ إذ يتغلب السرد أولا على مستوى الكم، وثانيا على

مستوى الهيكل البنائي الذي يتخذه الباب. تبدأ هذه المسـاحة من صفحة ٨٤٣ (٤٢) رواية بعض أيام لهذيل تشمل حوادث متفرقة يتخللها الشعر. تتخذ هذه الأيام شكلا سرديا واضحا، بدءا من تسمية الباب: "يوم نمـار"(الـديوان/٨٤٣) – "يـوم صـــورة" (الـــديوان/٨٤٩) – "يـــوم تثنيـــة العقيـــق" (الديوان/٨٥٠)...الخ، مرورا ببنية المادة الأدبية الواردة فيه، وانتهاء بالجملة الختامية، وهي جملة "تم اليوم"، التي تؤكـد التوجه نحو صنع بناء سردي.

هذا البناء يشبه كثيرا الوحدات السردية فـي السـير الشعبية التي تحكي وقائع البطولات الفردية والقبلية، ويتخلله شعر- شأن أبنية السيرة السردية- لا يبدو أنه مقصود لذاته،

---

42 تتفرق أيام أخر قبل هذه المساحة من الديوان وبعـدها، وتسـمى أحيانًا "ليلة كذا"، من مثل "ليلة ألملم" (الديوان/٨٠٨) لكنها فـي هـذه الحالة تكون ضمن باب يضم شعر شاعر بعينه، وقد تمت عنونة الباب باسم الشاعر، بحيث يبدو واضحا القصدية نحو الشعر. فمـثلا الليلـة السابقة جاءت في باب شعر "غاسل بن غزية". الاهتمام بالسرد يبـدو مقدما أيضا في هذه الأبواب، غير أن الباحث آثر أن يشـير للمسـاحة الصريحة في اهتمامها بالسرد، وهي الواقعة من ص ٨٤٣، حتـى ص ٨٧٤.

حيث لا نجد قصائد طويلة إلا فيما ندر، كما لا نجد اهتمـاما بالشاعر لدرجة إهمال ذكر اسمه لصالح إضافته للقبيلة التـي يبدو أن سرد أيامها هو محط التركيز في هذه الأبواب. كثيرا ما تُسمى الشعراء بإضافتها للقبائل مثل: "فقال شـاعر بنـي سليم " (الديوان/٨٥٠)، أو : " فقـال شـاعر بنـي قـريم " (الديوان/٨٥٣)، أو : "فقال شاعر بني خناعـة فـي ذلـك" (الديوان/٨٦٨).

في السياق السابق يكون الاهتمام بجماليـات اللغـة الشعرية وإمكان التلاعب المثري الموسع لإمكاناتها الدلاليـة والجمالية، في حالة مزاحمة مع التوجه السـردي السـابق، أساليبِهِ، وأغراضِهِ الدلالية، وأبعادِهِ الجمالية. هكـذا يصـبح الاهتمام بذكر تعدد الروايات متضائلا حد الاختفاء من قبـل الشارح، في حين يظهر اهتمام غيـر معتـاد فـي شـرح السكري- اتساقًا مع أغراض السرد- بذكر القبائل والأنساب والأماكن.

من مثل شرحه لقول تأبط شرا (٤٣):

(فَاذْهب صريم فَلا تَحان بعدها
صِغْوا وحان بِالجمِيعِ الحوشَبِ

"صغو" مكان في عزلة، و"الحوشب" الكثير المجتمع.

من الإلَه علَيك فَاحمِلْ منه
ووسِيلَةٌ لَك فِي جدِيلَةَ فَاذْهبِ

"وسيلة" قربة، ما يتَوسلُ به. و"جدِيلَةُ قيسٍ" وهي فَهمٌ وعدوانٌ. "برةُ" و "هندٌ" و "جدِيلةُ" و"تُكْمةُ" بناتُ مر، أخـوات تميم بن مر. "فبرة" أم أسد بن خزيمة، وأم النضر بن كنانة. و "هند"، أم بكر وتغلب. و "جديلة" ولدت فهمـا وعـدوان. و"تكمة"، ولدت سليما. وتزوج "بكر"، "هند بنت تميم"، فهي أم ولده على، وفيهم العدد، و"يشْكُر"، و"بـدنٍ"، وهـم قليـل.) (الديوان/٨٤٥).

في المساحة المخصصة لسرد أيام القبيلة لـم يـذكر الشارح أية روايات أخرى للأبيات التي ترد متخللة السـرد،

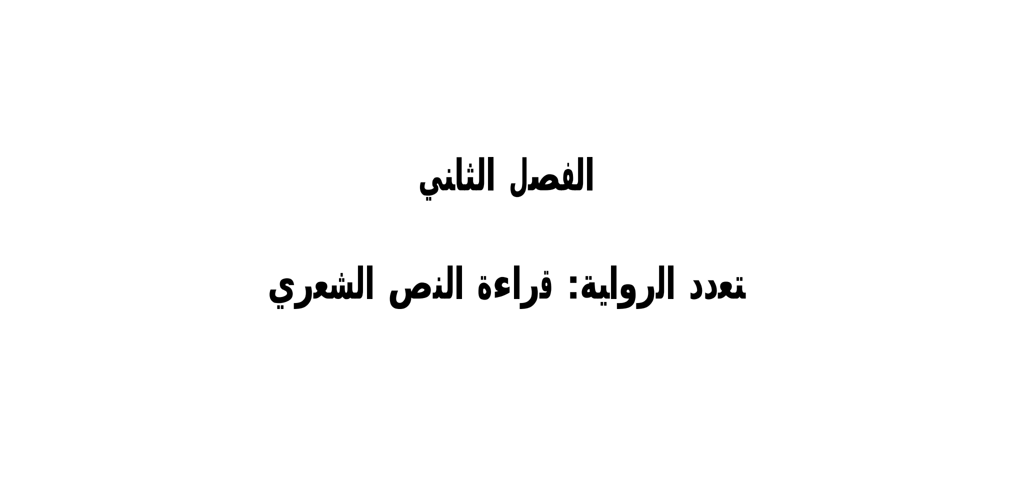
---

43 ولنلاحظ أن الشارح هنا لم يهتم بإضافة شعر تأبط شرا الـذي لا ينتسب لقبيلة هذيل، وهو ما يشير لغلبة الضرورة السردية التي تحكـم هذا الجزء من الديوان.

وبمجرد انتهاء الأيام، يعود أبو سعيد لدأبه في ذكر الروايات المتعددة للشعر(٤٤)، أو لنقل تعود الثقافة لدأبها في ممارسة اللعب، وتوسيع أفق جماليات النص الشـعري عبـر تعـدد الروايات، وقراءة ما بين هذه الروايات من تفاعلات محتملة.

---

44 بعد الاختفاء الكامل لكلمة "ويروى" التي عادة ما يذكر بعدها أبـو سعيد الروايات المختلفة للبيت، تعود للظهور مرة أخرى بدءا مـن ص ٨٧٨، أي بعد انتهاء الأيام بصفحات قليلة.



الفصل الثاني

تعدد الرواية: قراءة النص الشعري

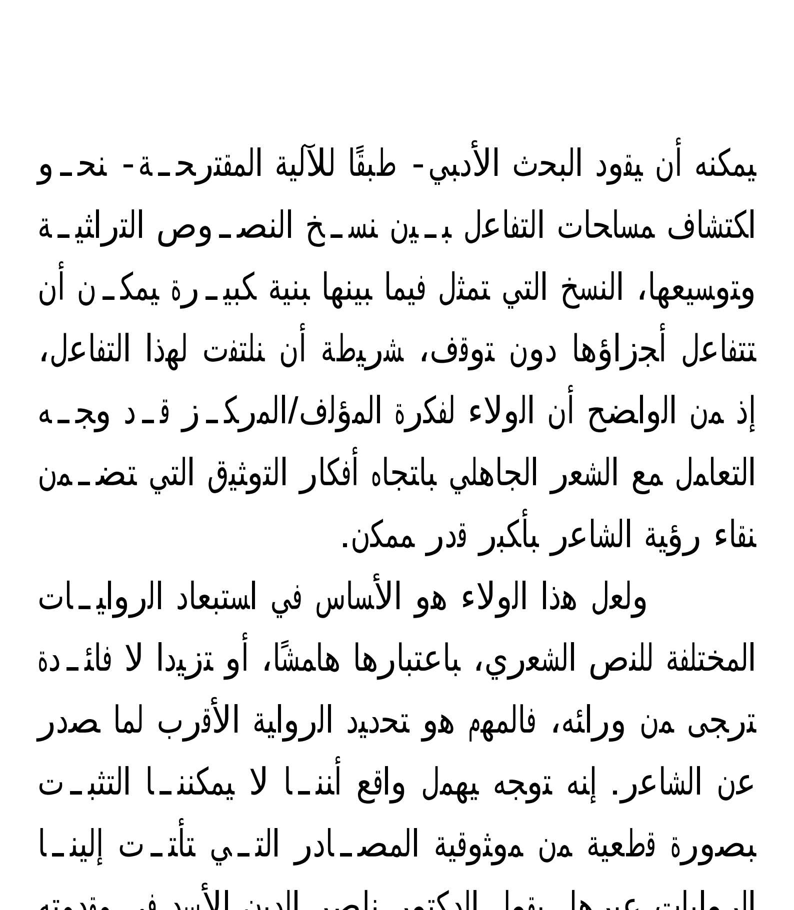
إن تساؤلات دريدا تبدأ دائما من موقع الهـامش، أو مما يعتبر كذلك، لا لتعيده -عبر التحليل- إلى موقع المركز، وإنما لتجعل منه موقعا ممكنًا للكتابة، وفضاء فعليـا للـنص والتفكيك.

فريد الزاهي (١)

لا يسعى هذا الفصل لتقديم قراءة تأويلية جديدة لشعر الهذليين، ولا يحاول التعرف على المنطلقات الفلسفية للكتابة، وإنما ينصب السعي في محاولة بلورة آلية في القراءة، تستند إلى الروايات المتعددة التي يذخر بها ديوان شـرح أشـعار الهذليين، شأنه في ذلك شأن الشعر القديم كافة، هـذه الآليـة يمكنها أن تقود إلى فتح باب جديد لقراءة مجمل النتاج الأدبي العربي الشفوي- شعرا كان أو نثرا- دون اسـتبعاد لنسـخه ورواياته المختلفة، بل بقراءة هذه النسـخ والروايـات فـي تجاورها، باعتبارها تمثل مجتمعة أفقًا فكريا وجماليا ممكنًـا للنص التراثي في حركيته. هذا التوجه في قـراءة التـراث

---

1 جاك دريدا، **حوارات**، ترجمة وتقديم/ فريد الزاهي، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر،١٩٩٢، ص ٦.



يمكنه أن يقود البحث الأدبي- طبقًا للآلية المقترحة- نحو اكتشاف مساحات التفاعل بين نسخ النصوص التراثية وتوسيعها، النسخ التي تمثل فيما بينها بنية كبيرة يمكن أن تتفاعل أجزاؤها دون توقف، شريطة أن نلتفت لهذا التفاعل، إذ من الواضح أن الولاء لفكرة المؤلف/المركز قد وجه التعامل مع الشعر الجاهلي باتجاه أفكار التوثيق التي تضمن نقاء رؤية الشاعر بأكبر قدر ممكن.

ولعل هذا الولاء هو الأساس في استبعاد الروايات المختلفة للنص الشعري، باعتبارها هامشًا، أو تزيدا لا فائدة ترجى من ورائه، فالمهم هو تحديد الرواية الأقرب لما صدر عن الشاعر. إنه توجه يهمل واقع أننا لا يمكننا التثبت بصورة قطعية من موثوقية المصادر التي تأتت إلينا الروايات عبرها. يقول الدكتور ناصر الدين الأسد في مقدمته لديوان قيس بن الخطيم الذي قام الأسد بتحقيقه:

أما النسخة التي وصلت إلينا فلا سبيل إلى القطع في أمر روايتها، فقد جاء في الصفحة الأولى منها: "شعر قيس بن الخطيم عن ابن السكيت وغيره"، فهي إذن تجمع روايات متعددة، ولكننا لا نعرف من الذي جمعها وصنعها من رواية

ابن السكيت وروايات غيره، ولم ينص على "غيره" من هو، أو من هم؟ وكذلك لم ينص على تسلسل الإسناد قبل ابن السكيت. ولا تشير النسخة إلى روايات القصائد أو الأبيات، فليس فيها ما يدل على أن هذه القصيدة أو تلك مما رواه فلان وفلان أو مما انفرد بروايته واحد دون غيره، أم مما لم يروه، أو لم يعرفه، راوية بعينه(٢).

---

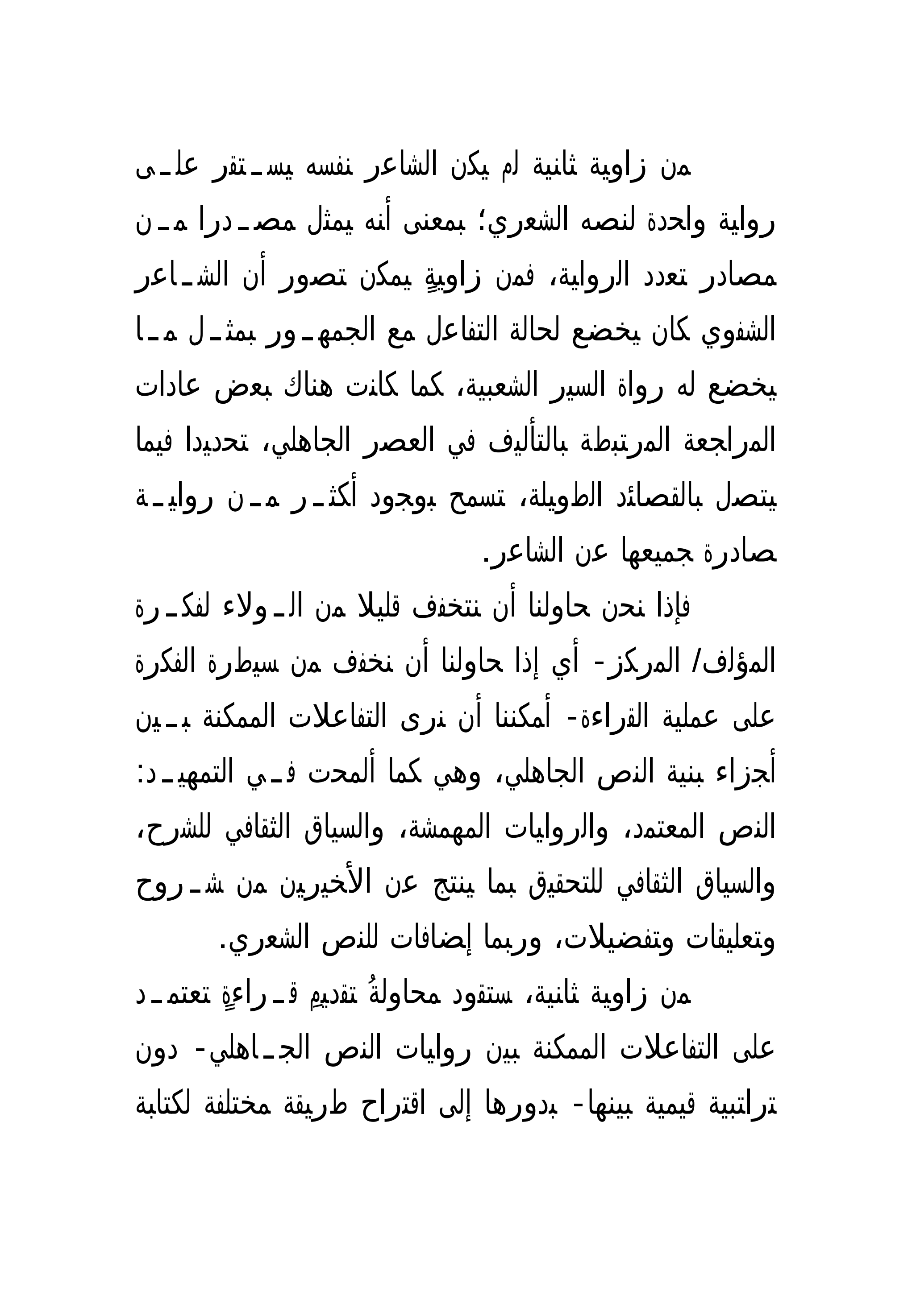
2 **ديوان قيس بن الخطيم**، حققه وعلق عليه: د/ ناصر الدين الأسد، القاهرة، مكتبة دار العروبة، ط١٩٦٢/١، ص ١٥. على أن الدكتور الأسد على الرغم من اهتمامه بإيراد الكثير من الروايات المختلفة، لا يختلف جذريا مع التوجه الذي يختزل الروايات بحسب رؤية المحقق الفردية، اعتقادا بأن ذكرها جميعا إثقال على القارئ والنص كليهما. وهو ينطلق في ذكر الروايات من أفكار التوثيق والتدقيق في محاولة الوصول للنص الأصلي، حاسما أمر ما يجب ذكره وما لا يجب بعيدا عن فكرة تفاعل الروايات. يقول:

> عنيت في تعليقاتي على الأبيات في هوامش الصفحات بذكر الفروق بين الروايات المختلفة للألفاظ والأبيات، وأشرت إلى مواطن الاختلاف في الكتب التي رجعت إليها. ولكنني تجنبت أن أثقل الهوامش بذكر جميع ما في النسخ...من

كما لا يمكننا الترجيح بصورة مرضية بين الروايات التي أتتنا من مصادر موثقة بقدر الممكن- ناهيك عن التي يشك في رواتها- وبالتالي لا يمكن لهذا التوجه أن يقدم سببا واضحا لاستبعاد رواية والإبقاء على أخرى.

اختلاف وفروق، لأن هذه النسخ إنما نقلت من نسخة أحمد الثالث، وهي الأصل، ولأن هذه الفروق من عمل النساخ أنفسهم، وأكثرها خطأ لعجز الناسخ عن قراءة الكلمة في الأصل على الصواب، وبعضها تصرف من الناسخ بزيادة ألفاظ ليست في الأصل. واكتفيت في هذا بذكر أمثلة قليلة تدل على الباقي...وأفردت تخريج القصائد والأبيات وحده، بعد كل قصيدة- وأحيانا بعد كل قصيدتين... وقد بذلت في هذا التخريج كل جهدي (السابق/ ٢٢-٢٣).

لقد بذل الدكتور الأسد غاية جهده في تخريج الأبيات، لكنه كما يتضح من النص السابق لم يكن ملتزما بذكر اختلافات الرواية كلها، لابتعاد كثير منها عن أن يكون ممثلا للمؤلف/ المركز، وتعبيره عن النساخ.



من زاوية ثانية لم يكن الشاعر نفسه يستقر على رواية واحدة لنصه الشعري؛ بمعنى أنه يمثل مصدرا من مصادر تعدد الرواية، فمن زاويةٍ يمكن تصور أن الشاعر الشفوي كان يخضع لحالة التفاعل مع الجمهور بمثل ما يخضع له رواة السير الشعبية، كما كانت هناك بعض عادات المراجعة المرتبطة بالتأليف في العصر الجاهلي، تحديدا فيما يتصل بالقصائد الطويلة، تسمح بوجود أكثر من رواية صادرة جميعها عن الشاعر.

فإذا نحن حاولنا أن نتخفف قليلا من الولاء لفكرة المؤلف/ المركز- أي إذا حاولنا أن نخفف من سيطرة الفكرة على عملية القراءة- أمكننا أن نرى التفاعلات الممكنة بين أجزاء بنية النص الجاهلي، وهي كما ألمحت في التمهيد: النص المعتمد، والروايات المهمشة، والسياق الثقافي للشرح، والسياق الثقافي للتحقيق بما ينتج عن الأخيرين من شروح وتعليقات وتفضيلات، وربما إضافات للنص الشعري.

من زاوية ثانية، ستقود محاولةُ تقديمِ قراءةٍ تعتمد على التفاعلات الممكنة بين روايات النص الجاهلي- دون تراتبية قيمية بينها- بدورها إلى اقتراح طريقة مختلفة لكتابة

النص الشعري الجاهلي، يمكنها أن تكون أكثر قـدرة علـى تأكيد أسلوب القراءة الذي يعتمد تلك الروايات الهامشية جنبا إلى جنب الرواية التي اعتدنا تسميتها بـ"الأساسية".

وفي محاولة تتبع بعض طرق التفاعل التي يـدعيها البحث، سيتم الوقوف أولا عند عينية أبـي ذؤيـب، وتتبـع مختلف أشكال تعدد الرواية التي تذخر بها، ومـا يمكـن أن تنتجه في تكاملها من رؤى جمالية ودلالية، ثم التحرك نحـو أمثلة أخرى متفرقة من الديوان.

غير أنه في تتبع الدراسة لما يمكن أن تنتجه الآليـة التي نقترحها في القراءة، لا يتوقع الباحـث أن يكـون كـل اختلاف في الرواية دالا على اختلاف مقابـل فـي الرؤيـة الفلسفية للنص الشعري، كما لا ينتظر أن تضيف كل روايـة بعدا جماليا أو دلاليا واضح المعالم؛ إذ من المهم هنا الإشارة إلى أن أخطاء كل من النساخ والمحققين يمكن أن تمثل جانبا من التغيرات الطفيفة التي تطرأ على الكلمـة، خاصـة مـا يتصل منها بمشاكل الإعجام، وهو ما سيؤدي إلى اختلافـات في الدلالة قد لا تنتظم في رؤية تأويلية متجانسة، في حـين تبدو البدائل اللفظية التي تمثل مرادفات للكلمة المعتمدة مـن

قبل الشراح أقرب لما يظنه الباحث تلاعبا إيجابيا بالدلالات، وهو ما يمكن أن يكون الشاعر نفسه قد قام به.

فكثيرا ما ستعبر الروايات المختلفة عن ملمح ثقافي، من مثل الرغبة في اللعب بالبدائل واختبارها، واسـتعراض إمكانات اللغة، وهو ما يتجلى بصورة جمالية على المستوى الشعري؛ إذ تتباهى اللغة من خلال هذا اللعب بذاتها، مظهرة مدى تنوع طرائق التعبير فيها. يندرج فـي هـذا بصـورة أساسية كل ما يتصل بالفروق التعبيرية والدلالية الطفيفة التي يصنعها من رواية لأخرى تغير حرف جر، أو حذف ألـف ولام التعريف، أو تغير الضمير، وهي تغيرات تهدف كذلك- وإن بصورة صامتة- إلى إظهار ما يمكـن أن يغفـل عنـه القارئ من سعة القالب العروضي وبدائله الموسيقية. علـى هذا يكون التلاعب هادفًا علـى هـذا المسـتوى؛ مسـتوى استعراض ممكنات اللغة وطرائقها في الاشتقاق والتجنـيس، ومستوى الإمتاع الموسيقي بتقليب صور البحر الشعري.

يمكننا أن نمثل لهذا التغير الطفيف ببداية عينية أبـي ذؤيب التي يتغير فيها الضمير من المؤنث للمذكر في بيتهـا الأول:

أمِن المنُون وريبِها (وريبِهِ) تَتَوجع

والدهر لَيس بِمعتِبٍ من يجزع

لم يكن ليفوت الثقافة التي تبـاهى بقـدرات لغتهـا البلاغية أن تبدي إمكان تذكير وتأنيث لفظة "المنون"، مشيرة في الوقت ذاته إلى قـدرة القالـب الموسـيقي علـى تقبـل الصورتين. يفتح هذا التغير الذي يبدو طفيفًا مسـاحة جـدل خصيبة يصطنعها الشارح، وتدور في دائرة التباهي ذاتهـا، تنصب مساحة الجدل هذه على أصل كلمة "المنون" وإمكـان تذكيرها وتأنيثها:

والمنون تذكّر وتؤنّث. وقول الأصمعي أحب إلينـا، لقوله: "والدهر ليس بمعتب من يجزع" (٣) فالـدهر هاهنـا الموت... وهي عندنا واحد من لفظ الجميع، فمن ثم لم يجمع، وقد قالوا "منية ومنايا" فجمعوا لما جـاءوا بلفـظ الواحـد، وسميت "المنون" لأنها تمن كل شيء، أي تنقصـه... وروى الأصمعي "وريبه" فذكر "المنون"... والمنون الـدهر، لأنـه

---

3 ورغم أن السكري يصرح بأن رواية الأصمعي أقرب لرأيه، يثبت في المتن الرواية الأخرى التي تؤنث المنون.

مضعِفٌ مبلٍ، مثل الحبل المنين (٤) الذي قد بلي وضـعف. وقال: جعل "المنون" ها هنا دهرا على التذكير...وقال معمر أيضا: "المنون" في موضع "المنايا"، تؤنث، وأنشد لعدي:

من رأيتَ **المنونُ** عرين أم من

ذَا عليهِ ِفي أن يضام خَفِير(٥)

جعل "المنون" منايا. (الديوان/ ٤-٥)

هذا الجدل حول اللغة واشـتقاقاتها وطرائقهـا فـي التجنيس تذكيرا وتأنيثًا، لم يكن ليوجد لولا وجود الرواية التي يختلف فيها الضمير مذَكرا المنون مرة ومؤَنثَه في الأخرى.

غير أن تغير الضمير قد يقود لأكثر من مجرد فـتح باب الجدل الثقافي أمام اللغة لتباهى بذاتها، حيث يمكـن أن

---

4 ولم يفت المحقق أيضا أن يشترك في هذا الجدل المباهي مضيفًا الوجه الصرفي لتخريج الأصمعي في الهامش، يتدخل المحقق بقوله: (كأن "منون" فعول بمعنى فاعل، و"منين" فعيل بمعنى مفعول)(الديوان/٤/هامش رقم ٣).

5 لنلاحظ الفتحة والضمة فوق آخر كلمة "المنون" في البيت الوارد في الشرح، وهو ما يشير إلى أن الشارح لم يفته أن يذكر تعدد الروايات هنا أيضا، وهو ما يبدو معه تعدد الرواية أمرا أساسيا لا تنازل عنه أيا كان السياق.

يقود إلى تغير في المنظور، وإن بصورة طفيفة، لكنها غيـ ر قابلة للاختزال، بحيث يصعب أن نقول إن تغير هذا الحرف لم يصنع فرقًا. من ذلك قول ربيعة بن الجحدر يصف موقعة:

أذُبهم بِالسيفِ ثُم أبثها

عليهم كما بث الجحِيم القَواِبس

إذَا قُلْتُ قَد كعكَعتُهم يردونَنِي (يردونَنَا)

كما تَرِد(ورد) الحوض النهالُ الخَوامِس(الديوان/٦٤٤)

يفترض أن النص يحكي عن سياق هجوم عدد كبير من فرسان بني سعد على الشاعر وصـاحبه فقـط، ولـيس الوصف الأحادي لفعل البطل بقادر على نقل إحساس الحركة المتوقع في مثل هذا السياق، يؤدي تغير الضمير إلى تحرك المشهد بين البطل الفرد، وصاحبه الذي قتل في هذه الواقعة، ويبدو أن الثقافة لم تقنع بتركيز المشهد علـى ذات المـتكلم فقط، خاصة أن أبياته أشبه بالاعتذار عن عدم قدرتـه إنقـاذ صاحبه الذي مات، في حين هرب الشاعر (الديوان/٦٤١).

كذلك لا تلعب البدائل اللفظية دور التباهي بالقـدرات التعبيرية المتنوعة في اللغة واختبار ظلال المعنى المختلفـة لكل مفردة فحسب، بل تتعدى ذلك أحيانًا نحو صنع انتقال في

المنظور الذي يوجه عين القارئ، يتضح ذلك فـي روايتـي البيت الثاني من العينية:

قَالَتْ أميمةُ ما لِجِسمِك شَاحِبا (سائِيا)

مُنْذُ ابتَذَلْتَ ومِثْلُ مالِك ينْفَع (الديوان/ ٥)

كلمة "سائيا" تعني :" يسوء من ينظر إليـه"، وبهـذا تنقل الرواية الثانية مركز الرؤية من حالة الجسم "شـاحبا"، إلى أثر هذه الحالة على الناظر "سائيا".

يتحقق التحول نفسه من منظور لآخر فـي روايتـي البيت التالي أيضا:

سبقُوا هوي وأعنَقُوا لِهواهم

فتُخُرِموا (فَفَقَدتُهم) ولِكُل جنْبٍ مصرع (الديوان/٧)

حيث تصف كلمة "تخرموا" ما وقع عليهم من فعـل الدهر الذي أخذهم واحدا واحدا، وتشير الرواية الثانية إلـى نتيجة فعل الدهر السابق على الأب المكلوم "ففقدتهم".

من زاوية ثانية يبدو أن القصـائد الأكثـر شـهرة وإبداعا- بحسب التقييم الثقافي- هي الأكثر حظوة باهتمـام الثقافة على مستوى تعدد الرواية، من حيـث درجـة كثافـة البدائل اللغوية لمفردات النص، وإضافات أبيات لـه. ولعـل

هذا يفسر التفوق الواضح للروايات والزيادات المضافة لأبي ذؤيب عمن عداه. والعينية-التي يمكن اعتبارها أشـهر مـا ارتبط باسم الشاعر- هي خير مثال لهذا التركيـز المعجـب بالنص، والراغب في المشاركة فيه كذلك عبـر الروايـات المتنوعة.

عينية أبي ذؤيب بنية/نص يحكمها مبدأ تأويلي منظم لمفرداتها هو البكاء على فقد الشاعر خمسة من بنيـه، ومـا يرتبط بذلك من مواجهة لفكرة حدثان الدهر والموت كمصير حتمي. هذا المبدأ- المرتبط بالمؤلف/المركز- بكل ما يتفجر عنه من شجن يتفنن النص في تصويره، يفتح شهية الثقافـة باتجاه المشاركة في تعميق حالة الشجن تلك، واللعب علـى بدائلها الممكنة. ولنلاحظ درجـة كثافـة الروايـات البديلـة والإضافات التي زيدت بمجرد أن ولج النص مساحة البكـاء الشجية تلك.

يسأَلُ الشاعر:

... ما لِجِسمِك شَاحِبا (سائِيا)

مِنْذُ ابتَذَلْتَ ومِثْلُ مالِك ينْفَع

أم ما ِلجنْبِك (لِجِسمِك) لا يلائِم مِضجعا

إلا أقَض علَيك ذَاك المِضجع

فأَجبتُها أن ما ِلجِسمِي (بِجِسمِي) أنه (أنِني)

أودى بِني مِن البِلادِ وودعوا

أودى بِنـي وأعقَبـونِي(وأودعـونِي)(وأورثُـونِي) حسرة(زفْرة)(غُصةً)

بعد الرقَادِ وعبرةً لا تُقْلِع (لا تَرجِع) (ما يقْلِع)

حين يأتي الأمر لذكر وقع موت الأبناء علـى الأب تصل الروايات إلى أقصى كثافة لها في البيت الرابع، حيـث تُقَلب مفردات أعقبوني/أودعوني/أورثوني، معمقة حالة الألم المقيم، فالأب المكلوم ليس متروكًا بحيادية لحالة حزنه كمـا توحي كلمة(أعقبوني)، وإنما قد ترك معها ملزمـا بالحفـاظ عليها كوديعة (أودعوني)(٦)، ويصل الأمر لأن حالة الحزن هي إرث مقيم -بسبب صـلة الـدم المفترضـة- لا يمكـن

---

6 رواية "أودعوني حسرة" من <u>ديوان الهذليين</u>، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة/ ١٩٦٥، ص ٢.

التخلص منه ولو بعد موت الأب؛ إذ سيورث هذا الحزن لمن يخلفه(أورثوني).

تتفنن الروايات كذلك في تقليب أشكال الألـم، الـذي استبدل بالنوم الحسرة، والتنهد (زفـرة)، والألـم الموجـع (غصة)، كل ذلك يقود إلى عبرة مقيمة إقامة هذا الألـم (لا تقلع)، عبرة لا تُرد ولا تُكَف (لا ترجع). إن حياة الأب بعـد فقد أبنائه أشبه بإقامة كائن ينتظر الموت (فلبثت)، لكنها إقامة غير حيادية أيضا، فهي مؤلمة ثقيلـة علـى كتـف المقـيم (فغبرت):

فَغَبرتُ (فَلَبِثْتُ) بعدهم بِعيشٍ نَاصِبٍ(واصِبٍ)
وإخَالُ أني لاحِقٌ مستَتْبِع

من زاوية ثانية تبدو توجهات الدلالة المتفاعلـة فـي كلمة (ناصب) التي تصف العيش، ثرية ومتعددة الأبعاد، جاء في القاموس المحيط ما يلي:

نَصِب كفرح: أعيا ... وهم ناصـب: منْصِـب ... وعيش ناصب وذو منصبة: فيه كـد وجهـد ... ونصـب الشيء: وضعه، ورفعه، ضد (المحيط/ ١٧٦-١٧٧).

تتفاعل- مصورةً أبعاد الألم- معاني الإعياء، والكد والجهد، وعدم القدرة على الاستقرار الذي توحي به حركة وضع الشيء ورفعه، وهو ما يشبه- في سياقنا- من ينتفض ألما فيرتفع وينخفض، أو من يدور في مكانه غير مستقر، فيقوم ويقعد غير قادر على التخلص مما به. على أن هذه الدلالات المكثفة متعددة الأبعاد لم تمنع من إضافة رواية أخرى ممكنة ومعمقة للحالة التي تنهض عليها القصيدة، فيوصف العيش بأنه "واصب" أي فيه إعياء.

تتحرك أعين الرواة الثقاة، بصورة مدهشة، بعيدا عن هذا التنوع الثري للروايات والدلالات الناتجة عنه، في اتجاهات بعيدة عن النص، بل وبعيدة كل البعد عن طبيعة ما هو شعري، فنجدهم في واحد من أكثر مواضع النص جمالا مصرين على إقحام معايير لا تنتمي للشعر أو للبعد الجمالي لتراكيبه وتصويراته في شيء، محولين-أو هكذا يبدو- نظر القارئ نحو مساحة تأويلية تشوش – على أقل تقدير- جمال النص والجهد الإبداعي المبذول فيه. ظهر ذلك من قبل في إصرار الأصمعي على محاسبة أبي ذؤيب بمعيار المعرفة العلمية/ التاريخية عن الحمر الوحشية والخيل، كما أشرت

في الفصل الأول، ويتكرر ذلك بصورة أكثر غرابة في شرح واحد من أجمل أبيات العينية، وهو قول أبي ذؤيب:

وإِذَا المنِيةُ أنْشَبتْ أظْفَارها

ألفَيتَ كُل تَمِيمةٍ لا تَنْفَع

حيث يتم إقحام العقائدي في الشعري إقحامـا، كمـا يتضح من تعليق الأصمعي، الذي أصـر السـكري- الثقـة أيضا- على أن يورده:

...وحدثني أبو حاتم قال: حدثني الأصـمعي، عـن عثمان الشحام، عن الحسن بن علي(٧) قال: إن كثيرا مـن هذه الرقى وتعليق هذه التمائم شرك با عز وجل فاجتنبوها (الديوان/٨).

يبدو التعليق المبني على معيار عقائدي أشبه بمزايدة دينية في غير موضعها، أكثر من كونه حرصا علـى ذكـر الشروح المختلفة التي تناولت البيت؛ إذ لم يورد الشارح شيئًا عن جمال البيت وما قيل عن قيمته أومكانته، وقدرته علـى

---

7 وفي رواية أخرى عن الحسن البصري (الديوان/٨). وفي الحالتين هو مصدر أدخل في البعد الأخلاقي والديني.

اختزال حكمة في صياغة بليغة صارت مثلا...الخ، مما يذكر عادة في مثل هذه الحالات.

البيت السابق يمثل ذروة يصل فيها الـنص لقناعـة فلسفية هادئة، تمهد لنقلة في الخطاب الشعري نحـو تمثـل تجارب موازية ينهزم فيها الكائن الحي أمام الدهر/المـوت، تجارب لدى كائنات أخرى: الحمار والثور الوحشيين، ولدي بطلين صنديدين يقتل كل منهما الآخر في ملحمة متتالية تؤكد فكرة المصير الحتمي الذي يقضي بغلبـة المـوت الكـائن الحي(٨). البيت أشبه بنتيجةٍ توصل إليها الشاعر بعد محاولة فاشلة لمقاومة القدر:

وَلَقَد حرِصتُ بِأَن أُدافِع عنْهم

فَإِذَا المِنيةُ أقْبلَتْ لا تُدفَع

8 يراجع تحليل هذا المعنى وتفصيله في قصيدة أبي ذؤيب وغيرها من شعر هذيل:

- د.محمد أحمد بريري، **الأسلوبية والتقاليد الشعرية: دراسة في شعر الهذليين**، القاهرة، دار عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ١٩٩٥، ص ص ٣٨-٩٦.

ومما يمكن ملاحظته أن قوله "وإذا المنيـة أنشـبت أظفارها...البيت" يمثل بذاته تنويعة جمالية على النتيجة التي وصل إليها النص في قوله "فإذا المنية أقبلت لا تـدفع"، إنـه تكرار يوحي بالاستقرار على المعنى بعد مداولة مع الـنفس، تكرار توصل إلى صياغة محكمة يبدو أنها أذهلت الثقافة أمام تلك الحقيقة، وأمام صياغتها الشعرية كليهما، وهو ما يبدو قد تجاوز شهوة التلاعب بصياغة هذا البيـت وروايـاتـه، فلـم يعرف له رواية أخرى غير تلك التي وصلتنا.

بعد هذا البيت تعود الروايات المختلفة للظهور، حيث يتغير شطر كامل وبعض الآخر في قوله:

فَالعين بعدهم كأن حِداقَها (فَإِذَا ذَكَرتُهم كأن مطَارِفِي)
سمِلَتْ بِشَوكٍ (كُحِلَتْ بِصابٍ) فَهي عور تَدمع (الديوان/٩)

تتفاعل روايتا الشطر الأول بحيث تفيـدان التعمـيم والتخصيص في آن؛ فحالة الأب المفجع بعـد فقـد أبنائـه بصورة عامة، كأنما فقئت عيناه بشوك (الروايـة الأولـى)، تتصاعد هذه الحالة وتشتد قسوة بصورة خاصة حين تطوف ذكرى الأبناء في مخيلة الأب (الرواية الثانية)، إنـه دامـع

العين بعدهم أبدا، وخصوصا حين تأتي ذكراهم، هكذا يبـدو أن الروايتين تمسكان بحالة الشجن من زاويتيها.

الفكرة التالية تتعلق ببعض مـا سـيتناوله الفصـل الثالث؛ وتحديدا محاولة إثبات أن الثقافة العربية القديمة- في تدوينها للشعر واعتمادها للروايات- كانت تنتصـر للقيمـة الجمالية على حساب أفكار من مثل حقوق التأليف الفـردي، وشرعية انتساب النص لشخص بعينه، وربما كان من الأمثلة التي تستبق مناقشة هذه الفكرة ما جاء في عينية أبي ذؤيـب بعد البيت الذي يقول:

حتى كأني(وكأنما أنَا) لِلْحوادِثِ مروةٌ

بِصفَا المشَرقِ (المشَقرِ) كُل يومٍ تُقْرع

البيت السابق يقلب أساليب التعبير في شطره الأول، ثم تذكر روايتا الشطر الثاني اسـمي مكـانين: الأول هـو "المشَرق"، الذي يشير إلى أكثر من موضع معظمها يدل على "مسجد". المكان الثاني "المشَقر": "وهـو حصـن بـالبحرين بهجر"، كما أن الصفا تشير إلى موضع آخر(الديوان/ ١٠). الروايتان إذن متخمتان بأسماء المواضع، يصعب تحديد واحد منها باعتباره "مقصد الشاعر"، فالنص غالبـا قصـد إليهـا

جميعا، ففي كل موضع من هذه المواضع سنجد الأب المفجع حجرا تلاطمه الريح طوال الوقت، ولم ينجه المكان الذي يوجد به من أن يقرع، سواء كان هذا المكان مسـجدا أو حصـنًا. الأب الذي تحكي عنه القصيدة أشبه بمن تقطعـت أوصـاله وتفرقت، بحيث تبدو شدة الألم وقد غربته عـن موضـعه، فصار مزقًا، ولم يعد ينتمي لأرض محددة يحميه انتماؤه لها. الغربة التي يمكن استشعارها في البيت بحسب التحليل السابق تتساوق مع البيت الذي ينضاف في طبعة دار الكتـب مـن ديوان الهذليين، ولا يورده السكري منسوبا لأبي ذؤيب. يقول البيت:

لابد مِن تَلَفٍ مقِيمٍ فَانْتَظِر
أبِأَرضِ قَومِك أم بِأُخْرى المصرع

البيت يظهر ويؤكد حالة الاغتراب التي تتوارى فـي البيت السابق له؛ فهو يبدو متسائلا عن المكان الذي سـيلاقي فيه الأب منيته (أبأرض قومك أم بأخرى؟) صيغة التسـاؤل هنا أقرب إلى تقرير حقيقة أنه لا فرق إذا مات المرء بـين أهله أو مغتربا عنهم، إذ ساعتها سيكون الإنسان مقنعا غيـر واعٍ أو مهتم بما يدور حوله، وهذا ما يقولـه البيـت الـذي

يضاف بعد البيت السابق في جمهرة أشعار العرب، والـذي يقول:

ولَيأْتِين علَيك يوم مرةً

يبكى علَيك مقَنعا لا تَسمع

ويبدو التوجه بالنص نحو هذه النتيجة أصلا مسـتندا إلى إحساس الشتات والغربة الذي سبق. فالفعل "يبكى" يجهل من يقوم بالبكاء؛ أهم قوم المخاطب في البيـت أم غيـرهم؟ يتأكد الأمر بتغييم شخصية من يبكون عليه كمـا يمكـن أن توحي كلمة مقنع.

الظاهرة اللافتة للنظر هنا هو وقوع هذين البيتين في نهاية قصيدة متمم بن نويرة (أو أخيه مالك) في المفضليات، الظاهرة ليست نادرة في الشعر القديم، ويمكنها أن تفيد فـي تأكيد الفكرة التي أشرت إليها؛ وهي اهتمام الثقافـة القديمـة بالقيمة الجمالية على حساب أفكار النسب الصحيح للمؤلف أو حقوق التأليف. البيتان في قصيدة متمم يقعان في سياق يكـاد يتطابق مع وضعهما في قصيدة أبي ذؤيـب؛ حيـث يصـل النص أيضا إلى خلاصة فلسفية كالتي تنطرح في قصيدة أبي ذؤيب حول غلبة المنية لكل حي، كما أن صـياغة الأبيـات

شعرا تقترب كثيرا مما يمكن أن نسميه مذهب أبي ذؤيـ ب.

يقول النص:

ولَقَد عِلمتُ ولا محالَةَ أننِي
لِلْحادِثَاتِ فَهلْ تَرينِي أجزع
أفْنَين عادا ثُم آلَ محرقٍ
فَتَركْنَهم بلَدا وما قَد جمعوا
ولَهن كَان الحارِثَانِ كِلاهما
ولَهن كَان أخُو المصانِعِ تُبع
فَعددتُ آبائِي إلَى عِرقِ الثرى
فَدعوتُهم فَعلِمتُ أن لَم يسمعوا
ذَهبوا فَلَم أدرِكْهم ودعتْهم
غُولٌ أتَوها والطَرِيقُ المهيع (٩)
لابد مِن تَلَفٍ مصِيبٍ فَانْتَظِر
أبِأرضِ قَومِك أم بِأُخْرى المصرع
ولَيأْتِين علَيك يوم مرةً
يبكَى علَيك مقَنعا لا تَسمع (المفضليات/ ٥٣-٥٤)

---

9 المهيع: البين الواضح، وقصد به طريق الموت.

كان من المهم إثبات الأبيات التي تمثل السياق المباشر للبيتين ليتضح أن الثقافة العربية القديمة كانت- وإن بصورة ضمنية- معنية بالبعد الجمالي أكثر من اعتنائها بما سواه من أفكار التوثيق، بحيث يبدو أن إدخال البيتين الأخيرين من قصيدة تميم في شعر أبي ذؤيب- إن لم يكونا مدخلين على تميم- لم يصدر عن إرادة شر تهدف لتشويه التراث الشعري العربي، بل الأرجح أنه صدر عن إرادة تسعى لإدراك الجمالي بمنطق الشعر كلما أمكن، ودون إقحامٍ فني فج لأبيات لا يتقبلها السياق الشعري. إنه بعبارة أخرى تلاعب فني ببنية الظاهرة الشعرية الجاهلية، تلاعب لا يدين بالولاء لفكرة المؤلف/ المركز التي ثبتها الرواة الثقاة والدارسون بعد ذلك.

وعلى الرغم من إدراكهم لوجود تلاقح فني بين القصيدتين وإقرارهم به، يسعى الرواة الثقاة الذين يدينون لفكرة المؤلف/المركز ويحاولون الحفاظ على مفردات الظاهرة الفنية (القصائد) في حالة نقاء، يسعون إلى إسباغ صبغة سلبية على ما يراه الباحث تلاقحا وتفاعلا، فلا يسمونه

كذلك، وإنما يطلق عليه الأصمعي مرة "خلطًا" ومرة أخرى "تنازعا". يحدث ذلك في البيت الشهير:

وتَجلدِي لِلشامِتين أريهم

أني لِريبِ الدهرِ لا أتَضعضع

حيث يوجد البيت في كل من عينية أبي ذؤيب، وقصيدة متمم بن نويرة التي أولها: "صرمت زنيبة حبل من لا يقطع...البيت"، يعلق الأصمعي بقوله:

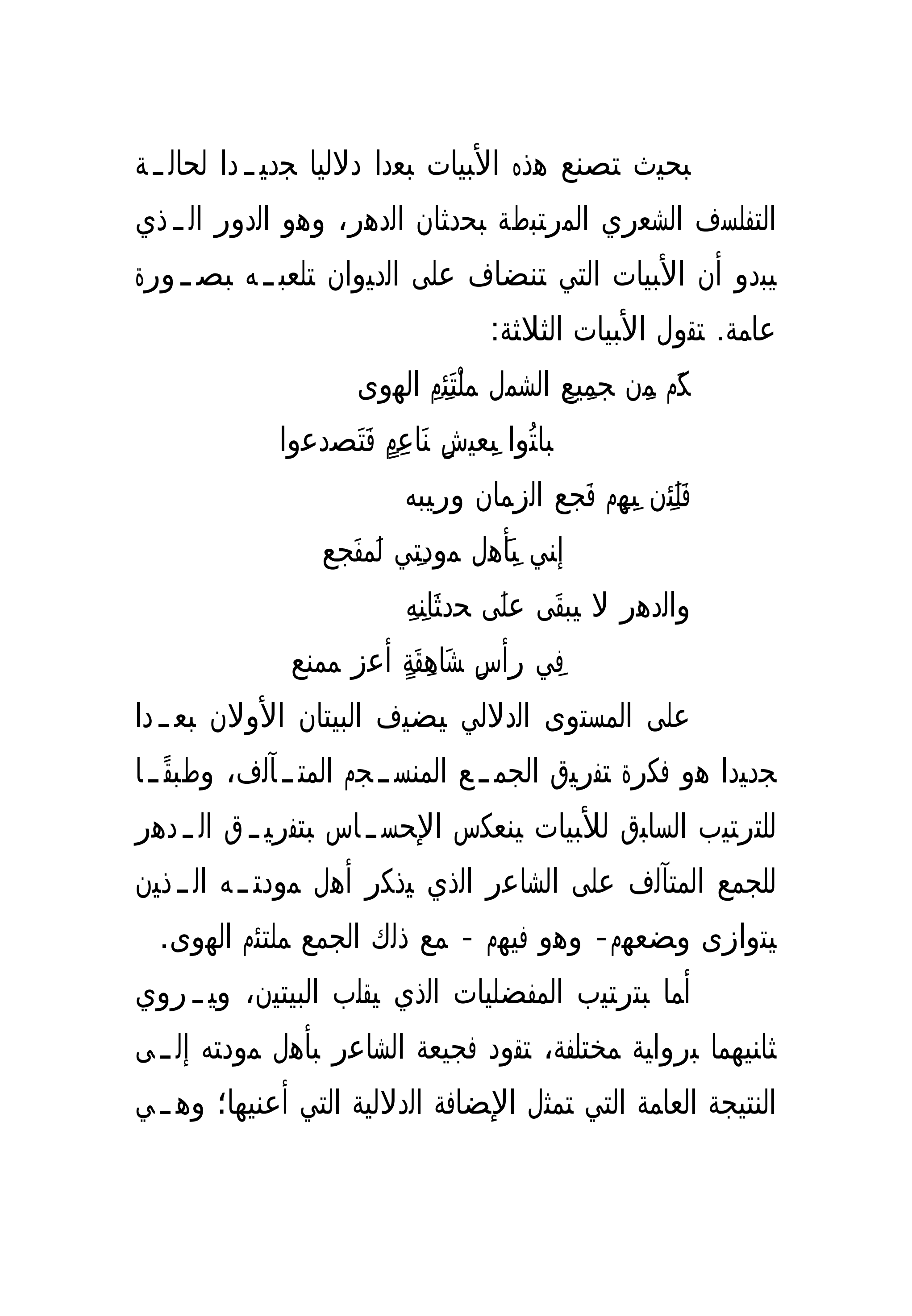
...يخلط هذا البيت بقصيدة متمم أو مالك بن نويرة التي على العين. قال أبو الفضل: قال لي من قرأه عليه فأجازه، قال: تنازعاه، يعني متمما أو مالكًا، وأبا ذؤيب (الديوان/ ١٠).

ولنلاحظ أن قصيدة متمم نفسها غير أكيدة النسب له؛ فهي بينه وبين أخيه.

واستمرارا لحالة التفاعل الشعري تلك تضاف لقصيدة أبي ذؤيب في هذه المساحة المتفلسفة المغرية بالمشاركة، أبيات ثلاثة بعد قول الشاعر:

والنفْس راغِبةٌ إذَا رغبتَها

وإذَا تُرد إلَى قَلِيلٍ تَقْنَع



بحيث تصنع هذه الأبيات بعدا دلاليا جديـدا لحالـة التفلسف الشعري المرتبطة بحدثان الدهر، وهو الدور الـذي يبدو أن الأبيات التي تنضاف على الديوان تلعبـه بصـورة عامة. تقول الأبيات الثلاثة:

كَم مِن جمِيع الشمل ملْتَئِمِ الهوى
باتُوا بِعيشٍ نَاعِمٍ فَتَصدعوا

فَلَئِن بِهم فَجع الزمان وريبه
إني بِأَهل مودتِي لَمفَجع

والدهر لا يبقَى علَى حدثَانِهِ
فِي رأسٍ شَاهِقَةٍ أعز ممنع

على المستوى الدلالي يضيف البيتان الأولان بعـدا جديدا هو فكرة تفريق الجمـع المنسـجم المتـآلف، وطبقًـا للترتيب السابق للأبيات ينعكس الإحسـاس بتفريـق الـدهر للجمع المتآلف على الشاعر الذي يذكر أهل مودتـه الـذين يتوازى وضعهم- وهو فيهم - مع ذلك الجمع ملتئم الهوى.

أما بترتيب المفضليات الذي يقلب البيتين، ويـروي ثانيهما برواية مختلفة، تقود فجيعة الشاعر بأهل مودته إلـى النتيجة العامة التي تمثل الإضافة الدلالية التي أعنيها؛ وهـي

أن كل جمع إلى تفرق، فلا طاقة به لمواجهة الدهر، حتى لو كان مجتمع "القوى":

ولَئِن بِهم فَجع الزمان وريبه

إني بِأَهل مودتِي لَمفَجع

كَم مِن جمِيع الشمل ملْتَئِمِ القُوى

باتُوا بِعيشٍ قَبلَنَا فَتَصدعوا (المفضليات/٤٢٢).

من زاوية ثانية تبدو حالة الاغتراب التـي توصـلنا إليها خير تقدمة لافتتاح القصة الأولى في القصيدة، وهي عن حمار وحشي يعاني اغترابا موازيـا، ويبـدو أن الأب قـد اكتشف أن إحساس اللاانتماء الذي تقود إليه حالة الاغتـراب وفقدان الصلة بالأهل، هو قدر الكائنات جميعا، حيث تتفـرق الجماعة الملتئمة الهوى والقوى، ويفقد أعضاؤها الانتمـاء، تماما كما تفرقت جماعة الأب وأبنائه. كذلك يعاني الحمـار الوحشي اغترابا، وستؤول جماعته إلـى شـتات. يوصـف الحمار بأنه:

صخِب الشوارِبِ لا يزالُ كَأَنه

عبد لآل أَبِي رِبِيعةَ مسبع

تتعدد دلالات مسبع هنا لتسلم كلها إلى حالة الاغتراب وفقدان الصلة بالأهل الذين يصح لهم الانتماء؛ فيقال بدايةً إن أصل المسبع هو: "المسلم إلى الظؤورة"(١٠) (الديوان/١٢)، هو مقطوع بداية عن أمه، بما يتضمن معاني الإهمال، وكذلك الخلع من العشيرة؛ يقول أبو عبيدة إن "المسبع" هو : "الذي قد أهمل من السباع لخبثه"(الديوان/١٢)، وكذلك يشير أبو عمرو الشيباني:

"مسبع": مهمل يتركه أهله يعمل ما يشاء، يقال: "قد أسبعت عبدك على الناس" أي أهملته، وكذا هو في لغة هذيل، كأنه خلا فصار سبعا/ وفي لغة غيرهم: "مسبع": دعي، ويقال" "المسبع"، الدعي ليس منهم (الديوان/ ١٣).

يبدأ الحكي إذن بكائن لامنتمٍ يعاني من إهمال ووحشة كحال الأب المسبع بفقد أبنائه.

يستمر تعدد الرواية في استقصاء حالة الحمار المسبع، وإثبات مرور الزمن عليه وهو مطمئن لحاله تلك في حضور أتانه. يقول:

---

10 الظئر هي: " العاطفة على ولد غيرها، المرضعة له في الناس وغيرهم" (المحيط/ 555).

أكَلَ الجمِيم وطَاوعتْه سمحج

مِثْلُ القَنَاةِ وأزعلَتْه(أسعلَتْه) الأمرع

لفظ الجميم من الأضداد، وتشير إلى: "النبت أول ما يخرج ولا يستمكن منه الحمار..."الجميم" ما طال على وجه الأرض ومنه "جم الماء" أي كثر" (الديوان/١٣). هكذا تتقلب الأيام وتمر عبر تعدد الرواية، فبـين أول خـروج النبـت (المعنى الأول)، وتطاوله (المعنى الثاني) يمر زمـن علـى الحمار المسبع، الذي يبدو أنه اعتاد حالته واستقر فيها، سواء في حال شظف العيش (المعنى الأول)، أو رغـده (المعنـى الثاني).

جماعة الحمار وحالته الوجودية، من زاوية ثانيـة، تمثل ذلك الجمع الآمن الذي استقرت به الحال، ثم أتتـه يـد الدهر فجأة. وهو المعنى المتكرر بما يمثل تقليدا في ديـوان هذيل(١١). ولعل تقليب كل من دلالتي المطاوعة والمصاحبة

---

11 يصدر الباحث في ذلك مما توصل له د. محمد بريري في تحليله لفكرة حدثان الدهر خاصة عندما يتعرض لشعر ساعدة بن جؤية. انظر:

في علاقة الحمار بالأتان، وكذلك الألفاظ التـي تـدل علـى النشاط (أسعلته) (أزعلته)، يؤكـد فكـرة الجماعـة الآمنـة المتجانسة. يتأكد الاستقرار في البيتين التاليين:

بِقَرار قِيعانٍ سقَاها وابِلٌ (صيفٌ)

واهٍ فَأَثْجم برهةً لا (ما)يقْلِع

فَلَبِثْن حِينًا يعتَلِجن بِروضِهِ

فَيجِد حِينًا فِي العِلاجِ ويشْمع (١٢)

يتغير الحال بعد ذلك ويقل الماء، ويبدأ الـدهر فـي الانقلاب الخطير المنذر بالموت، لكنه موت تـدريجي يـأتي رويدا رويدا، أو يسير المرء له رويدا رويدا، تماما كما أُخذ أبناء الشاعر بصورة تدريجية (تخرموا). يقول:

حتى إذَا جزرتْ(نَشَحتْ) مِياه رزونِهِ (رِزانِهِ)

وبِأي حِينٍ(حز) ملاوةٍ تَتَقَطع (١٣)

- محمد أحمد بريري، **الأسلوبية والتقاليد الشعرية**...، مرجع سابق، ص ص ٤٧-٤٨.

12 يعتلجن: يعاض بعضها بعضا ويرامح بعضها بعضا من النشاط. يشمع: يلعب لا يجاد.

13 جزرت: غارت. الرزون: جمع رزنٍ وهو الموضع الغليظ يمسك الماء فيه طمأنينة.

ذَكَر الورود بِها وشَاقَى أمره (وأجمع أمره)

شُؤُما(شُؤُم) وأقْبلَ حينُه (حينَه) يتَنَبع (يتَتَبع)

يعلق الدكتور محمد بريري علـى البيـت الأخيـر بقوله:

ولا تخفى عبقرية أبي ذؤيب الشـعرية فـي قولـه "يتنبع"، إذ الموت بمقتضى هذه الكلمة يتنبع، أي "يجري قليلا قليلا"- كما يقول الشارح- كما يجري المـاء مـن "منبعـه" بحيث صار الموت والقدر كائنين في الماء رمز الحياة.(١٤)

ومن الواضح أن الدكتور بريري قد اعتمـد روايـة واحدة يتحرك بمقتضاها الموت نحو الكائن الحي، ولكننا إذا أخذنا في الاعتبار الروايات الأخرى- (حينَه يتنبـع) (حينَـه يتتبع)- أمكننا أن نصل إلى تصور أكثر تعقدا تبـدو فيهـا مسؤولية الوصول للموت مشتركة بين القدر والكائن الحـي؛ فكلمة الحين تقع في الروايات فاعلا، ومفعولا به، وهو مـا يسند الفاعلية حينا للقدر وحينًا للحمار، بما يشـير إلـى أن

---

14 محمد بريري، **الأسلوبية والتقاليد الشعرية**...،مرجع سابق، ص ٤٨.

الحركة آتية من الاتجاهين في آنٍ؛ فبقدر حركة الموت نحـو الكائن الحي تكون حركة الكائن نحو الموت.

ليست هذه هي المرة الأولى التي تشير فيها القصيدة نفسها لمسؤولية الكائن الحي فيما يتصل بالموت؛ فقبل ذلك تم تصوير الموت باعتباره اختيارا للأبناء (سبقُوا هوي وأعنَقُوا لِهواهم...البيت)، وهو ما يعضد روايتَي "أقبل حينُه"، و"أقبل حينَه"، ففيهما تشارك في المسؤولية بين المـوت والكـائن؛ كلاهما يتحرك تجاه الآخر بالقدر نفسه.

يؤكد ذلك روايات كلمة "شؤم"؛ حيث تنصـب مـرة على المفعولية (مفعول لأجله)، وترفع مرة علـى الفاعليـة، فيمكننا الاستنتاج أن الحمار يعاني من أجل شـؤمه ونكـده (الرواية الأولى)، وفي الوقت نفسه يكون الشؤم هـو سـبب المعاناة (الرواية الثانية).

من زاوية ثانية يتراوح شرح البيـت بـين هـذين المعنيين، وكأن السكري قد شعر بهذا التوجه المزدوج لدلالة البيت بصورة خفية؛ فنقرأ في الشرح:

لما أتى الماء واردا (أي الحمار) أقبل الحين يظهـر له... ويروى: "وأجمع أمره" أي عزم أمره شـؤما ونكـدا.

ويروى "وأقبل حينه يتتبع"، أي جعل يتتبـع حـين نفسـه، ويتنبع. (الديوان/١٦).

وغير خافٍ أنه، على مستوى خبرة القراءة، سيكون من الصعب جدا- إن لم يكن من المستحيل- أن يـتم نفـي إحدى الدلالتين من الوعي لصالح الأخرى، حتى مـع كـون إحدى الروايتين تتمتع بالمشروعية الثقافية/ التاريخية.

إلى الآن تبدو آلية قراءة الروايـات المتعـددة فـي تفاعلها متجاوبة مع الرؤى التأويلية التـي تتنـاول الـنص، مضيفة لتلك الرؤى بعدا جديدا دلاليا وجماليا. لكـن هـذا لا يعني أن كل ما يمكن أن ينتج عن القراءة طبقًا لهذه الآليـة يجب أن يتسق في رؤية تأويلية متجانسة تجمع أركان النص في بناء متساوق الأجزاء، بل لعل الحركة الإبداعيـة التـي يدعيها البحث للعقلية العربية كانت معنية بالقيمـة الجماليـة التي يمكن أن تنتجها التراكيب الشعرية الممكنة بغض النظر عن الاتساق في رؤية دلالية كلية لمجمل النص، وهو مـا لا ينفي إمكان وجود هذه الرؤية الدلالية الكليـة التـي تجمـع مفردات النص طبقًا لتوجه تأويلي معين.

يمكننا أن نتتبع تفاعل الروايات في خدمة التصوير الجزئي حين يصل النص لوصف حركة جماعة الحمار الوحشي وأتانه، وصفًا يبدو ساعيا لرسم تلك الحركة بما يجسدها تجسيدا. يقول:

فَكَأنها بِالجِزعِ بين نُبايِعٍ
أُلاتِ ذِي العرجاءِ نَهب مجمع
وكأنهن ربابةٌ وكأنه
يسر يفِيض علَى القِداحِ ويصدع (الديوان/١٧-١٨)

البيت الأول يصف حركة أشبه بجماعة الإبل المطرودة المنتهبة التي تتحرك ككتلة مجتمعة، حيث "كفت نواحيها وجعلت شيئًا واحدا، وجمع بعضها إلى بعض" (الديوان/١٨). ثم يأتي البيت الثاني واصفًا حركة الحمار الوحشي في علاقتها بحركة الأتان، فيشبهه باليسر، وهو: "صاحب الميسر الذي يضرب بالقداح، ... يقول: فهو يفيضها ويصكها كما يصك اليسر القداح، أي يرسلها ويدفعها"(الديوان/١٨) إنه يجري وإياها ككتلة واحدة لكنه يبتعد عنها أحيانًا ويقترب متحككًا بها (كما يصك اليسر القداح) بحيث يبدو كمن يدفعها.

هذا الوصف الدقيق للحركة يقترب أن يكون ملمحـا جماليا مميزا لديوان هذيل بصورة عامة، والوصف السـابق يجد له دعما في تعدد الرواية حين يصف النص حركة الأتان والحمار حين يشعرون بوجـود الصـائد، فتهتـاج الأتـان، ويتخبطن في الحمار مارات بجوار الصائد متخبطات به هو أيضا. يقول:

ونَمِيمةً (وهماهِما) مِن قَانِصٍ متَلَبِّبٍ

فِي كفِهِ جش (جشْءٌ) أجش وأقْطَع

فَنَكِرنَه فَنَفَرن وامتَرستْ بِهِ

عوجـــاء(هوجـــاء)(ســـطْعاء) هادِيـــةٌ وهـــادٍ جرشُع(الديوان/٢١-٢٢)

لقد أخذت الآتان تتخبط في الفحل وتكادمـه، وفـي هروبها المرتبك أيضا تخبطت في الرامي، حيث يمكـن أن تعود مرجعية الضمير في "امترست به" إلى الفحـل أو إلـى الرامي، وهو ما يمثل تعددا في الروايات لم يمرره الشارح، (انظر الديوان/ ٢٢). هكذا يصف الشطر الأول من البيـت الثاني حركة الجميع، ثم يأتي تعدد الروايات في الشطر الثاني ليرسم هيئة الأتان ويضيف المزيد من التحديد لشكل حركتها؛

فالعوجاء هي: "الضامرة من الإبل" (المحيط/٢٥٥)، والهوجاء: "الناقة المسرعة حتى كأن بها هوجا، والريح تقلع البيوت" (المحيط/٢٧٠)، والأسطع هو: "الطويل العنق" (المحيط/٩١٠) ومؤنثه سطعاء. هكذا يمكن للروايات في تجاورها أن تخلق ذلك الأفق المتحرك للصورة، وهو ما يوضح كيف تخدم الروايات المختلفة في رسم الصورة الجزئية داخل النص.

ومن الواضح أن التفنن في رسم الحركة بتفاصيلها مطرد في قصيدة أبي ذؤيب، كما تتداخل فيه الروايات المتعددة بصورة أساسية تضفي تجسدا على المشاهد. من ذلك ما يأتي في خلال وصف الشاعر للمعركة بين الحمر الوحشية والصائد، وهو مشهد حركة شديد الدقة والتفصيل، يقول الشاعر في بعض أبياته بعد أن رمى الصائد سهامه فأصاب الحمار وأتانه:

فَأبدهن حتُوفَهن فَهارب (فَطَاِلع)

بِذِمائِهِ أو بارك متَجعجِع

يعثُرن ِفي علَقِ النجِيعِ (حد الظباتِ) كأَنما

كُسِيتْ برود بِني تَزِيد الأَذْرع(الديوان/٢٤-٢٥)

تتجسد حركة الجمع الذي أصابه الرامي فـي ذروة حدتها، وهي الحركة التي تنطق بالتمسك بالحياة مع الإصابة المهلكة، من خلال التباين في الـ روايتين (طـالع بذمائـه)، و(بارك متجعجع)، فبعض الحمر يشب لأعلى متمسكًا ببقيـة نفسه، والبعض الآخر يسقط صريعا ملتصقًا بالأرض (انظر الشرح- الديوان/ ٢٤-٢٥)، الحركتان تجمعهمـا محاولـة الهرب في وجود الإصابة المميتة.

يأتي البيت الثاني لنتقدم في تصوير المشهد المتحرك خطوة أخرى، فيها تتقلب الحمر المنهكة- من أثر الإصـابة ومحاولة الهرب- في دمائها الساخنة الطرية (يعثرن في علق النجيع)، وتأتي رواية البيت الأخرى لتكمل المشهد، فالصائد لم يزل يهاجمها معملا فيها نصاله وهي تتخبط فـي دمهـا (يعثرن في حد الظبات). في هذا البيت يهتم السكري بشـرح الروايتين دون أدنى تعليق يرجح إحداهما، وكأنـه كـره أن يقصي إحدى الدلالتين لصالح فكرة النص الأصلي، بل إنـه يبدأ بإثبات الرواية الأخرى (الهامشية)، ويثني بشرح تفصيلي لها، مدرجا شرحه للرواية الأساسية المعتمدة في ثنايا شـرح الرواية الهامشية، وكأن واحدتهما امتداد للأخرى، يقول:

ويروى:

" .... فِي حد الظباتِ كأنما   كُسِيتْ برود بني تَزيد...."

... و "الظبة"، طرف النصل من أسفل، أي يعثـرن وحد الظبات فيهن، وهو كقولك: "جـاء يمشـي فـي ثـوب أصفر"، و"صلى في خفيه"، أي عليه ثـوب أصـفر. وشـبه طرائق الدم على أذرعها بطرائـق تلـك البـرود الحمـر. الأصمعي: "العلق"، قطع الـدم، و"النجيـع"، الطـري مـن الدم...قال أبو عبيدة... و"ظُبة السهم"، حده، ويروى في حـد الظبات"، أي من كثرتها... (الديوان/٢٥-٢٦).

لا يبدو من الشرح السابق تفضيل رواية على أخرى، ولو أن القارئ لم يعرف أي الروايتين هي المعتمـدة أصـلا للأخرى، لما تبين من الشـرح أيهمـا (أساسـية) وأيهمـا (هامشية).

ولعل فعالية الروايات في رسم مشاهد الحركة تتجلى في إحدى أوضح صورها حين ينتقل النص للقصـة الثانيـة التي يوصف فيها ثور وحشي يطارده الصائد وكلابه، يقـول بعد أن رأى الثور أول الكلاب التي تسعى لقنصه:

فَانْصاع مِن فَزعٍ (فَاهتَاج مِن جزعٍ) وسد فُروجه

غُبر(غُبس)(غُضفٌ) ضوارٍ وافِيان وأجدع

فَنَحا لَها (فَحنَا لَها) بِمذَلقَين كأنما

بِهما مِن النضحِ(النضخِ) المجدحِ أيدع

ينْهسنَه ويذُودهن(ينْهشْنَه ويذُبهن) ويحتَمِي

عبلُ الشوى بِالطرتَين مولع(الديوان/٢٨-٢٩)

في البيت الأول يبدو تكامل المعنى واضحا، وقد أعاد السكري الكرة بشرح الرواية الثانية(الهامشـية) أولا حتـى تتساوق دلالتا الروايتين في رسم المشهد الكلي؛ فالثور اهتاج ثم انصاع هاربا نتيجة اهتياجه. يقول السكري:

وروى الجمحي: "فاهتاج من جزع"، أي تحرك لمـا أفزعته الكلاب فمر مرا سريعا كأن به هوجا. وهو"افتعـل" من "الهوجِ". و"انصاع"، أي أخذ في شق فذهب(الديوان/٢٨)

السكري يعطف الرواية الأساسـية علـى الفرعيـة مستمرا في تتبع الدلالة دون انقطاع، وبمثـل ذلـك يرسـم الشطر الثاني من البيت نفسه صـورة الكـلاب المهاجمـة

بتفصيل تحققه الروايات، فهـم غبـر (١٥)، غـبس(١٦)، غضف (١٧).

تتكامل الأوصاف السابقة في رسـم صـورة دقيقـة التفاصيل للكلاب المهاجمة من حيث الشكل (غبس،غضف)، ومن حيث درجة الضراوة التي تجعلها شبيهة بالذئاب (غبر). وتبدأ المعركة بالبيت التالي:

فَنَحا لَها (فَحنَا لَها) بِمذَلقَين كأنما

بِهما مِن النضحِ(النضخِ) المجدحِ أيدع (الديوان/٢٨)

روايتا الشطر الأول تحديدا تسهمان متكاملتين فـي توصيف الحركة بدقة مدهشة؛ حيث يرد في شـرح معنيـي "نحا"، و"حنا":

---

15 "الغَبر، محركة: الغبار... والغبرة بالضم لونه وقد غَبر واغْبر وأَغْبر تغبيرا. والأغبر: الذئب" (المحيط/٥٧٥).

16 "الغَبس، محركة والغُبسةُ، بالضم: الظلمة، أو بياض فيه كُدرةُ رمادٍ" (المحيط/٧٢٣).

17 "غَضفَ العود يغْضِفُه: كسره، وغضف الكلب أذنه: أرخاها وكسرها... والغاضف من الكلاب المنكسر أعلى أذنيه إلى المقدمة، والأغضف إلى خلفه" (المحيط/١٠٨٧-١٠٨٨).

"نحا" تحرف للكلاب ليطعنها. والتحرف في الطعن والرمي أشد من غيره... أبو عبيدة: "فحنا لها"، أي تقاصر لها ليطعنها بقرنيه. (الديوان/٢٨-٢٩)

وكأنما يتقاصر الثور منحرفًا طاعنًا الكلاب في حركة تكاد تتجسد أمام القارئ إذا ما أخذ المعنيين في تكاملهما.

تستمر الروايات المتكاملة في رسم صورة الحركة، وهذه المرة بالنظر للكلاب، يقول البيت التالي:

ينْهسنَه ويذُودهن(ينْهشْنَه ويذُبهن) ويحتَمِي

عبلُ الشوى بِالطرتَين مولع (الديوان/٢٩)

مرة أخرى يورد السكري دلالة الكلمتين اللتين تشكلان الروايتين بما يوحي بأنهما متكاملتان، فلا يفصل بينهما، ولا يذكر حتى أن الثانية (ينهشنه ويذبهن) هي رواية أخرى للبيت، وإنما جاءت الرواية في المفضليات، وفي تعليقات المحقق نقلا عن المخطوط (١٨) .

---

18 البيت بالرواية الثانية في **المفضليات** ص ٤٢٦. كما يورد المحقق في هامش رقم ٥، ص ٢٩ من الديوان ما يلي:

يورد السكري شرح الكلمتين هكذا:

الأصمعي: "النهس": تناول اللحم أو الشيء من غير تمكن، شبيه بالاختلاس، بمقدم الفم. والنهش أن يأخذ اللحم متمكنًا فينهشه. (الديوان/٢٩)

وهكذا يمكن تصور حركة هجوم متتالٍ، وعض متفاوت القوة من قبل الكلاب؛ فبعضها يهاجم ولا يتمكن من العض بملء فيه، وبعضها يهجم فيتمكن من لحم الثور في موجات سريعة متكررة.

تأتي هنا الإضافة لتزيد بعدا جديدا في الحركة، حيث يضاف في طبعة دار الكتب من ديوان الهذليين، وفي المفضليات البيت التالي:

فَصرعنَه تَحتَ الغُبارِ وقَرنُه

متَتَرب ولِكُل جنْبٍ مصرع (١٩)

كتب في المخطوط "ينهشنه" وتحتها "سين" وعلى الكلمة "معا"، أي "ينهشنه"، و "ينهسنه"

19 البيت في المفضليات ص ٤٢٧، ورقمه ٤٦.

إنه إكمال للحركة دون أن تعني كلمـة "فصـرعنه" انتهاء المعركة بموت الثور؛ إذ سيتضح من البيت التالي لهذا البيت أن الثور هو من انتصر على الكلاب وبـدد شـملها. البيت إذن يضيف مشهدا جديدا ضمن حركة المعركة يسـقط فيه الثور وينهض مرارا، وقد لفته غبرة أثارها الاقتتال.

ينتصر الثور على الكلاب معملا فيها قرنيه اللـذين يشبهان سفودي شواء، لكنه ما يكاد يفعـل حتـى يتعـرض لهجوم صاحب الكلاب، وهنا تلعب الروايات دور العدسـات المتحركة التي تعرض المشهد من أكثر من منظور. يقول:

فَدنَا لَه(فَبدا لَه) رب الكِلابِ بِكَفهِ

بِيض رِهاب(رِهاء) رِيشُهن مقَزع.(الديوان/٣١)

الروايتان أشبه بعدسة تصوير حي تعرضان المشهد مرة من زاوية الصائد (فدنا له)، وأخرى من زاويـة الثـور (فبدا له)، وهو ما يتناسب مع مفصلية اللحظة التـي يتـدخل فيها الصائد مدافعا عن كلابه، ومنهيا حياة الثور في الوقـت نفسه.

الجزء الثالث من القصيدة يقص حادث التقاء بطلـين مغوارين وصراعهما الذي أفضى لإجهاز كل منهمـا علـى

الآخر، في هذا الجزء تتكاثف الروايات في وصف الفارسين وفرسيهما بصورة لافتة، تتجـاوب مـع حالـة الاحتشـاد والاستنفار التي تسم كل منهما في مواجهة الآخر؛ فكل واحد منهما قد انتضى شكة القتال كاملة، ولدى كل منهمـا فـرس يفصل النص وصفها بما يخدم حالة الاحتشاد تلك. ولـنلاحظ كثافة الروايات في الأبيات التالية التي تركز علـى وصـف الفارسين والخيل:

والدهر لا يبقَى علَى حدثَانِهِ

مستَشْعِر(متَسربِلٌ) حلَقَ الحدِيدِ مقَنع

حمِيتْ(حِيبتْ)(صدِئَتْ) علَيهِ الدرع حتى وجهه

مِن حرها يوم الكَرِيهةِ أسفَع (٢٠)

تَعدو بِهِ خَوصاء يفْصِم جريها

حلَقَ الرحالَةِ فَهي رِخْو تَمزع

قَصر الصبوح (قُصِر الصبوح)(رصن الصبوح) لها فَشَرج لَحمها(فشُرج لحمها)

بِالني فَهي تَثُوخُ فِيهِ الإصبع

تَأْبى بِدِرتِها إذَا ما استُكْرِهتْ(استُغْضِبتْ)

---

20 السفعة: سواد تخالطه حمرة.

إلا الحمِيم فَإنه يتَبضع (٢١)
متَفَلَقٌ أنْساؤُها عن قَانِئٍ
كَالْقُرطِ صاوٍ غُبره لا يرضع
بينا تَعانُقِهِ(تَعنقِهِ)(فبما تَعنقُه) الكُماةَ وروغِهِ(وروغُه)
يوما ُأُتِيح لَه جريء سلْفَع (٢٢)
يعدو ِبِهِ (نَهِشُ) المشَاشِ كَأَنه
صدع سلِيم رجعه(غَوج اللبان وعظْمه) لا يظْلَع(٢٣)

---

21 هنا يتدخل الأصمعي مـرة أخـرى محكمـا المعرفـة العلميـة/ التاريخية، معيبا على الشاعر وصفه للخيل بأنها تنضح عرقًـا إذا مـا أكرهت على العدو ورفضت. يقول

...وهذا مما لا توصف به الخيل، وقد أساء، وإنما أراد بهذا شـدة نفسها، إلا أنه كان لا يجيد فـي صفة الخيل، وظن أن هذا ممـا توصف به الخيل، ومثـل هـذا كثير....(الديوان/٣٥).

* والحميم: العرق. ويتبضع: يتبزل ويتفجر.

22 السلفع: الجرئ الواسع الصدر.

23 نهش: خفيف. المشاش: القوائم. صـدع: مـن الحمـر والظبـاء والوعول وسط منها، ليس بصغير ولا كبير.

فَتَنَازلا(فَتَنَاديا)(فَتَبادرا) وتَواقَفَتْ خَيلاهما

وكِلاهما بطَلُ اللقَاءِ مخَدع(مشَيع)

يتَنَاهبان(متَحامِيين) المجد كُل واثِقٌ

بِبلائِهِ واليوم يوم أشْنَع

وكِلاهما متوشح ذا رونَقٍ

عضبا إذَا مس الكَريهةَ(الأيابِس)(الضريبةَ) يقْطَع

وكِلاهما فِي كَفهِ يزِنِيةٌ(فَتَشَاجرا بِمذَلقَين كِلاهما

فِيهِ) فِيها سِنَان كَالمنَارةِ أصلَع

وعلَيهما ماذِيتَان(وتَعاورا مسرودتَين) قَضاهما

داوود أو صنَع السوابِغِ تُبع

هناك تأهب واحتشاد من قبل الفارسين، وهناك تزاحم وتكدس مقابل في الروايات التي يصعب إهمال ما بينها مـن تفاعل وتكامل في إنتاج الدلالة، وكأن اللغة تستعرض قدرتها على التعبير في اللحظة التي يستعرض فيها النص قـدرات البطلين وشدة نزالهما؛ ففي قوله: (فتنازلا...البيـت) تقـوم الروايات بتفصيل مراحل النزال فـي تـدرجها: التنـادي، فالتبادر، فالتنازل، أو: التنادي فالتنازل فالتبادر. ومرة أخرى

يبدو السكري واعيا بالتكامل بين الروايات في شرحه حيـث يقول:

وروى الأصمعي "فتناديا" أي تناديا للبراز، و"تنازلا" للبراز أيضا، وروى معمر"فتبادرا" (الديوان/٣٨)

إنه تدخل مبدع من الثقافة يتحول بمقتضـاه مشـهد القتال إلى ما يشبه المشهد السينمائي بالمعنى الحديث.

التكامل نفسه نلمحه بين روايتي قوله: (وكلاهما في كفه...البيت) فكأنما يتحرك المنظور من مشهد الفرسين وقد أمسك كل منهما في كفه رمحا حاد السـن، إلـى مشـهدهما مشتبكين بهذين الرمحين. والسكري يقفز مرة أخـرى علـى شرح الرواية "الأساسية" اعتمـادا علـى بسـاطة المعنـى ووضوحه فيما يبدو، مبتدأ شرحه بالرواية الثانيـة، وكأنـه يربط بين الروايتين بعلاقة المقدمة بالنتيجة. يقول مباشرة بعد البيت:

الأصمعي: "فتشاجرا بمذلقين" حادين، "كلاهما*فيـه سـنان". "تشـاجرا" تطاعنـا، بسـنانين حـادين، وأراد الرمحين(الديوان/٣٩)

لم تكن لفظة يتشاجران بحاجة لشرح لـو لـم يشـأ السكري أن يربط بين الروايتين عبر شرحه للثانية كنتيجـة للأولى.

يستمر تعدد الرواية بإضافة بيت في نهاية القصـيدة، وكأن الثقافة تشترك في وضع نهاية للحبكة السردية المحكمة التي تتمتع بها قصيدة أبي ذؤيب، وتضيف في الوقت نفسـه الخلاصة الفلسفية، مرددة ما يذهب إليه الهذليون دائما مـن تغليب الدهر على الكائنات جميعا (٢٤) . البيت المضاف في جمهرة أشعار العرب هو:

---

24 من الواضح أن فكرة غلبة الدهر لأطراف النزاع جميعـا تمثـل واحدة من الأفكار التأويلية القادرة على تقديم قراءة متماسكة لأشـعار الهذليين. يظهر ذلك جليا في تحليل د. محمد بريري لقصـيدة صـخر الغي التي أولها:

لَعمر أبي عمرٍو لَقَد ساقَه المنَا إلَى جدثٍ يوزى لَه بِالأَهاضِبِ

والتي تنتهي بالمعنى نفسه الذي ينضاف هنا في آخـر قصـيدة أبـي ذؤيب، حيث يقول صخر:

فَذَلك مِما أحدثَ الدهر إنه له كُل مطلوبٍ حثِيثٍ وطَالِبِ.

انظر :

فَعفَتْ ذُيولُ الريحِ بعد علَيهما

والدهر يحصد ريبه ما يزرع (الديوان/٤٠)

تتكرر الحالات السابقة من تعـدد الروايـة والأدوار التي يمكن أن تلعبها في بنية النص على طول ديوان هـذيل، بما يصعب معه الاطمئنان لفكرة أنها حـالات عارضـة أو مرتبطة بشاعر معين. كذلك يتكرر موقف السكري الشـارح للدلالة عبر الأخذ في الاعتبار الروايات المختلفـة بصـورة متكاملة. وفيما يلي سأقف عند أمثلة متنوعة لدى أكثر مـن شاعر لتعضيد الرؤية السابقة التي تستبطن فكرة أن الروايات المختلفة هي جزء معرف لماهية النص ومشترك بالتالي في إنتاج دلالته، إنها فضاء ممكن للدلالة تماما كالنص المعتمـد، وليست هامشًا يمكن الاستغناء عنه.

---

* محمد بريري، **الأسلوبية والتقاليد الشعرية**...، مرجـع سـابق، ص ص ٥٥-٥٩.

- محمد بريري، الأسلوبية والتقاليد الشعرية...، مرجع سابق، ص ص ٥٥-٥٩.

يقول مالك بن الحارث في مطلع قصـيدته الوحيـدة بالديوان.(٢٥):

تَقُولُ(وقَالَ) العاذِلاتُ أَكُل يومٍ
ِلسربةِ (لِرجلَةِ) مالِكٍ (عُنُقٌ) شِحاح

فَيوما يغْنَمون(يقْتَلُون)(يقْتُلُون)(يفْلِتُون) معِي ويوما
أَأُوب ِبهم شُعثٌ طِلاح

يوحي تغير زمن الفعل في الشطر الأول من البيـت الأول باعتياد جماعة الصعاليك تلك الإغارة وتواتر غاراتهم واستمرارها، كما يتكامل المعنى في روايات الشطر الثـاني محددا الإشارة إلى جماعة (سربة)، من الرجالـة (رجلـة) وليس من الراكبين(انظر الديوان/٢٣٧). وأما البيت الثـاني فإنه أوضح في دلالته على حالة تكامل الروايات تلك، وكذلك في دلالته على أن شرح السكري غالبا قد أخذ في اعتبـاره

25 هذه القصيدة الوحيدة ينسب بعض الرواة نصفها الثاني لتأبط شـرا باعتباره ردا على النصف الأول (انظر الديوان/٢٣٩)، وهو ما يـدعم فكرة أن المؤلف مجرد وظيفة توجه بعض قراءات النص، أو تسـاعد على صنع تمايزات بين النصوص وتسهل عملية الإشارة إليهـا وإلـى المعنى.

هذا التكامل الدلالي؛ فجماعة الصعاليك التي تُغِيـر ويتكـرر فعلها الذي تفخر به، يتقلب حالها بين انتصار وهزيمة، وهو ما تقوله الروايات بذاتها قبل الوصول للشطر الثاني، وهـي تقوله بصورة متوازنة؛ حيث ترد مفردتـان دالتـان علـى الانتصار والغنم (يقْتُلون- يغنمون)، ومفردتان دالتان علـى الهزيمة والفرار خلو اليدين (يقْتَلون- يفْلِتون). يقول السكري شارحا:

"أأوب"، أرجع. و "طلاح"، معيون. ويروى: "كـذلك يقْتَلون معي"، و"يقْتُلون"، أيضا، و"يفلتون". أي يقتلون مـرة ويغلبون أخرى وهم معي. (الديوان/٢٣٧)

ربما استخرج السكري شرحه للبيـت مـن الـنص الموجود في المتن فقط عندما قال: "أي يقتلون...الخ"، وربما كان شرحه متضمنًا الروايات المختلفة التي ذكرها متتالية قبل الشرح الأخير. وما يرجح الاحتمال الثاني أنه اسـتخدم فـي الشرح واحدة من المفردات التـي أتـت ضـمن الروايـات "الهامشية" للبيت (يقْتَلُون)، مقدما هزيمتهم على انتصارهم في شرحه، على عكس ترتيب الدلالة في شطري البيت، الـذي يقدم الغنم على الهزيمة والفرار. السكري غالبا يصدر عـن

الروايات في تكاملها حين يشرح النص الشعري كلما كان ذلك متاحا، ويبدو أنه يفعل ذلك دونما كبير التفات لما يفعل، باعتبار التكامل بين الروايات أمرا مسلما به ولا يحتاج لأن ينص عليه.

المثال الثاني من بائية صخر الغي التي أولها (٢٦):

لَعمر أبي عمرٍو لَقَد ساقَه المنَا

إلَى جدثٍ يوزى لَه بِالأَهاضِبِ

لِحيةِ قَفْرٍ (وحيةِ جحرٍ) فِي وجارٍ مقِيمةٍ

تَنَمى بِها (تَأَمَلْ إلَى) سوقِ المنَا والجوائِبِ(الديوان/٢٤٥-٢٤٦)

يعطي النص مثالين على حدثان الدهر وغلبته لكل كائن حي، وذلك عبر قصتين، ثانية القصتين تحكي عن

---

26 مرة أخرى يتم ذكر التنازع في نسبة القصيدة دونما محاولة لحل هذا التنازع بصورة نهائية؛ حيث تنسب القصيدة لكل من أبي ذؤيب، وصخر الغي، وأخي صخر الغي، ومن يرويها لأخي صخر أكثر. بما يشير مرة أخرى إلى أن فكرة المؤلف وظيفة، أو جزء من البنية العامة للشعر الجاهلي، وليست مركزا لها. (انظر الديوان/٢٤٥).

عقاب تعيش مع فرخيها في رغد عيش يحرص النص علـى المبالغة في تصويره وتسهم رواياته في ذلك:

و ـِ (وللدهرِ) فَتْخَاء الجنَاحين لِقْوةٌ

تُوسد(تُؤَسد)(تَزقم) فَرخَيها لُحوم الأرانِبِ

كأن قُلُوب الطيرِ فِي جوفِ وكْرِها(عِنْد مبِيتِها)(فِـي جنْبِ وكْرِها)

نَوى القَسبِ يلْقَى عِنْد بعضِ المآدِبِ(الـديوان/٢٥٠-٢٥١)

تقوم الثقافة المتلاعبة بالنص، موسعة أفقه الجمـالي والدلالي، بتكثير الروايات الدالة على سلوك الأم مع فرخيها، والدالة على رغد العيش الذي يتمتعون بـه؛ فـالأم تطعـم فرخيها (تزقم)، وهي تطعمهم بوفرة (توسد)، وفـي الوقـت نفسه هي تساعد فرخيها على النضج بتضريتهما على لحـوم الأرانب (تؤسد). وتلعب روايات البيت الثاني دور المبالغـة في إظهار مدى الوفرة التي يعيشون في ظلها، فنرى قلـوب الطير وقد تناثرت في كل مكان داخل وخارج العـش (فـي جوف وكرها- عند مبيتها- في جنب وكرها).

تنقض هذه العقاب على غزال صـغير لاصـطياده، لكنها تصطدم بحرف بارز من الجبل فتسقط صريعة:

فَخَاتَتْ غَزالاً جاثِما بصرتْ بِهِ

لَدى سلَماتٍ عِنْد أدماء سارِبِ

فَمرتْ علَى ريدٍ فَأعنَتَ بعضها

فَخَرتْ علَى الرجلَين أخْيب خَائِبِ (الديوان/٢٥١)

تنفتح هنا مساحةُ شجنٍ كتلك التي نلقاها عندما بدأ أبو ذؤيب ذكر أسباب شحوبه وفجيعته في فقد أبنائه؛ فقد ماتـت العقاب تاركة فرخيها لمصير مجهول دون عائل أو مجيـر. يكمل النص واصفًا المكان الذي سقطت فيه العقـاب، مثنيـا بوصف حال الفرخين:

بِمتْلَفَةٍ قَفْرٍ كأن جنَاحها(تَصِيح وقَد بان الجنَاح كأنه)

إذَا نَهضتْ فِي الجو مِخْراقُ لاعِبِ

وقَد تُرِك الفَرخَان فِي جوفِ وكْرهـا(وفَـرخَين لَـم يستَغْنِيا تَركَتْهما)

بِبلْدةِ لا مولَى ولا عِنْد كَاسِبِ

فُريخَان(فُريخَين) ينْضاعان فِي الفَجرِ كُلما

أحسا دوِي الريحِ أو صوتَ نَاعِبِ

فَلَم يرها الفَرخَان بعد مسائِها(عِنْدَ مبيتِها)
ولَم يهدآ فِي عشها مِن تَجاوبِ
فَذَلِك مِما أحدثَ(يحدِثُ) الدهر أنه
لَه كُل مطْلُوبٍ حثِيثٍ(حكِيمٍ)
وطَالِبِ (الديوان/٢٥٢-٢٥٣)

البيت الأول يصف المكان الذي سقطت فيه العقاب وصفًا يوحي بأنها هالكة لا محالة، مستخدما في وصفه الكلمة نفسها التي وصف بها مكان الحية قاتلة أخيه في بداية القصيدة (لحية قفر- بمتلفة قفر)، ورواية البيت الثانية تنقل النظر إلى رد فعل العقاب التي تلاقي الموت وهي تصرخ منكسرا جناحها (تصيح وقد بان الجناح...الخ). ومرة أخرى يمزج السكري بين الروايتين في الشرح باعتبارهما يشكلان خطا دلاليا واحدا، فيشرح كلمة من الرواية الأولى يعقبها بشرح جملة من الرواية الثانية بما يوحي بتواصل الشرح دون تمييز بين معنى أصلي وآخر ينضاف إليه. يقول:

ويروى: "تصيح وقد بان الجناح كأنه* إذا نهضت"، أراد: مرت على ربدٍ، "بمتلفة"، أي بمكان تاف. "بان الجناح"، انكسر فتعلق منها (الديوان/٢٥٢)

بعدها يصل وصف الفرخين لذروة الشـجن؛ حيـث تركا دون مولى وحيدين في الوكر (الروايـة الأولـى)، ولا يظنن القارئ أنهما قادران على الاعتماد على نفسيهما، فهما "لم يستغنيا" عن العائل بعد (الرواية الثانية).

ينتهي النص بجملة تحاول اختزال الهدف الفلسـفي للنص (فذلك مما أحدث الدهر...البيت)، وهنا أيضـا تـأتي الرواية الثانية لتكسب الحكمة التي تصوغها الجملـة دلالـة مطلقة (أحدث- يحدث)؛ إذ ليس حدثان الدهر بمنته، كما أنه يصيب المتعجل والمتأني (حثيث-حكيم).

تتكامل دلالة الروايات كذلك في قصيدة أبي جنـدب التي أولها:

ألا أبلِغَا سعد بن لَيثٍ وجنْدعا

وكَلْبا أَثِيبوا المن غَيرَ المكَدرِ(الديوان/٣٥٧)

ومما يحكى حول هذه القصيدة أن أبا جندب كان قـد أجار جماعة، وبسبب إجارته لهم قتل صهيبا ابن أخته، ولما أراد أن يدفع الدية، رفض قومه أن يعطوه إياهـا، وكـذلك رفضت بنو سعد الذي أجار بعضا منها، فكتب يفخر بإجارته

الضيف، ويتوعد الذين خذلوه مطالبا إياهم برد منهِ علـيهم. في هذا السياق يقول مفتخرا ببأسه في القتال والإغارة:

وكُنْتُ إذَا قَوم بغَونِي أتَيتُهم(إذَا معشَر يوما بغَـونِي بغَيتُهم)

بِمسقِطَةِ الأحبال فَقْماء قِنْطِرِ

إذَا أدركَتْ أُولاهم أُخْرياتُهم

حنَوتُ لَهم بِالسنْدرِي الموترِ

وقُلْتُ لَهم قَد أدركَتْكُم كَتِيبةٌ

مفَسدةُ الأدبارِ ما لَم تُنَفرِ(تُخَفرِ)(تُخَفرِ) (الديوان/٣٥٩)

في البيت الأخير تهديد ضمني بالانتقام لمن يخذلـه ويعاديه، وتعرض الروايات الاحتمالات الممكنة لكي يكـف يده عن أعدائه؛ فإما نزال وقتال حتى يهزم(الرواية الأولى)، وهو ما يستبعده سياق الفخر الذي يبالغ في قوته التي تشـبه "كتيبة مفسدة الأدبار"، الاحتمال الثاني أن تنفذ الإجارة التـي وعد بها المهاجمون (تُخَفر) وهو ما يشير لطلب الشاعر من بني سعد أن يعترفوا بجميله ويردوه له بإجارته من دم ابـن أخته، والاحتمال الثالث أن تعطي الكتيبـة المغيـرة عهـدا

بالإجارة تلتزم به (تُخَفر)(٢٧). يطرح الكائن المغير المهـدد احتمالاته عبر الرواية بالأساس، وهو يسعى لتذكير بني سعد بيده عليهم، مطالبا إياهم بردهـا، أو أن يواجهـوا غضـبه عليهم، مرددا في البيت الأخير ما قاله في البيت الأول ولكن بلهجة تهديد ضمني يفرضها استعراض القوة السـابق لهـا، يقول:

مَنَنْتُ علَى سعدِ بن لَيثٍ وجنْدعٍ

أَثيبِي بِها سعد بن لَيثٍ أوِ اكْفُرِي(الديوان/٣٦٠)

مثال آخر تقدمه مرثية قصيرة ورقيقة تبكـي فيهـا جنوب أخاها عمرا ذا الكلاب الذي يروى أن نمران وثبا عليه أثناء نومه فقتلاه، وأن فهما وجدت سلاحه فادعت قتله. تقول جنوب:

كُل امرِئٍ بِطَوال العيشِ مكْذُوب

وكُل من غَالَب الأيام مغلُوب

وكُل من حج بيتَ ا ـ مِن رجلٍ

مودٍ(مؤْدٍ) فَمدركُه(فَتَابِعه) الشبان والشيب

---

27 "خَفَر به، وخفر عليه، يخْفِر ويخْفُر خفرا: أجاره، ومنعه، وآمنه، كخَفَره، وتَخَفر به." (المحيط/٤٩٤).

وكُل حي وإن طَالَتْ سلامتُهم

يوما طَرِيقُهم فِي الشر دعبوب

بينَا الفَتَى نَاعِم راضٍ بِعِيشَتِهِ

سِيقَ(تَاح) لَه مِن نَوادِي الشر(نَوادِي الدهر)(نَـوازي الأرضِ)(بوار الدهر)

يأْوِى بِهِ(لَه) كُل عامٍ لَيةً قَصرا(قَصرتْ)

فَالمنْسِمان معا دامٍ ومنْكُوب(الديوان/٥٧٨-٥٧٩)

القصيدة تبدأ بخلاصة فلسفية هـي- كمـا سـبقت الإشارة- واحدة من الأفكار التي تميز فلسفة الهـذليين فـي أشعارهم، ومفادها أن لا أحد يقدر على مغالبة الدهر، حيـث (كل من غالب الأيام مغلوب). هي نتيجة مطلقـة لا سـبيل للاستثناء فيها، وهي في الوقت نفسه تبدو مدهشة أبدا، فـلا يزال الشعراء من هذيل يكررونها، واقفين أمامها كل مـرة بالعجب نفسه، مقلبين في أثناء وقوفهم هذا أسـاليب الـدهر وتفننه في مهاجمة الكائن الحي- إنسانًا كان أو حيوانًا- دون أن تعييهم سبل التعبير عن هذه الأساليب أو تلـك النـوازل. وفي الأبيات السابقة تطرح الشاعرة المعنى نفسه، من حيـث غلبة الدهر لكل الناس، وتطرح روايات البيت الرابع المختلفة

مجموعة من التراكيب اللغوية التي تعبر عن نوازل القـدر، وتوحي بكثرتها وإحاطتها للإنسان، فنوازل الشـر (الـدهر) تظلل الإنسان كالسحابة (الشؤبوب)، التي تحيطه مطلة عليـه من السماء والأرض (نوازي الأرض)، كما أنهـا مرتبطـة بحركة الزمن الذي لا مفر منه (بوار الدهر).

ثم يأتي البيت الخامس ليقدم تصويرا مدهشًا لحركـة الأيام في جذبها للإنسان نحو مصيره خطوة خطـوة، وهـو كالبعير يبدو مقاوما هذه الحركة حتى تَدمى قدماه، أو تعييـه الحيل، الأيام تمسك الإنسان بقيد تُقَصره تدريجيا به، وله كل عام، وهي حين تقصر القيد كل مرة لا تصـل بـه للنهايـة الحتمية، إنها مجرد خطوة في طريق طويل؛ لذلك فكل "لَيةٍ" قد "قَصرت" عن الغاية "أي لم تبلغ الذي تريد، أي قَصـرت عن الموت" (الديوان/٥٧٩).

الروايات المتعددة فيما سبق تمنح بعدا مكثفًا لفكـرة نوازل الدهر وإحاطتها بالإنسان، ثم تشكل ركنًا أساسيا فـي تشكيل الصورة المتقنة التي يرسمها البيت الخامس.

تتلاعب الروايات المتعددة بالدلالة أيضا في قصـيدة الداخل بن حرام، كما تضيف تقنية تحـول المنظـور التـي

تسعى للإحاطة بطرفي المشهد الشعري، وتتكرر هذه التقنية في القصيدة نفسها أكثر من مرة بدءا من البيت الأول، وفيـه تخبرنا رواية عن الشاعر بصوت خارجي، مركزة الاهتمـام على حالة البعد التي تتكرر من قبل محبوبته (أم عبـد ا)، وتصدر الرواية الثانية عن لسان الشاعر الذي يركـز علـى حالته هو الشعورية. تقول الرواية الأولى:

تَذَكر ُأم عبدِ ا ـِ لَما

نَأَتْه والنوى مِنْها لَجوج

وتقول الثانية:

ذَكَرتُكِ ُأم عبدِ ا ـِ لَما

نَأَيتُم والهوى مِنا لَجوج

تركز الرواية الأولى على فعل المحبوبـة وتركـز الثانية على فعل الحبيب الشاعر، الذي يصف محبوبته بعـد ذلك بأنها غزال طفل تتعهده أمه، بل هي أحسن تبسما منـه، يقول:

وما إن أحور العينَين رخْص الـ ـ ـ ـعِظَامِ تَرده ُأم هـدوج

(وما إن أخْطَب الخَدين طِفْلٌ تَرعى حولَه أم هدوج)

بِأَحسن مضحكًا مِنْها وجِيدا

غَداةَ الحِجرِ مضحكُها بليجا (الديوان/٦١١-٦١٢)

تتكاثف روايتا البيت الأول مع البيت الثاني في وصف حسن المحبوبة تفصيلا (حور العينين/ رخص العظام/ خطب الخدين/ نعومة الطفل/ حسن المضحك/ حسن الجيد)، ثم ينتهي الكلام المباشر عن تلك المحبوبة، ليبدأ وصف مطول لحادثة صيد يشترك فيها الشاعر مع صاحب له، والفريسة بقرة تتقدم أقرانها (هادية) بما يوحي بتفوقها، وبما يحتمل معه أن تكون هذه البقرة معادلا تخييليا للحبيبة التي لم يستطع الشاعر (اصطيادها) بهذا المعنى.

يسلم وصف الحبيبة إلى وصف البقرة (الفريسة) التي تتسمع مذعورة متوجسة من صوت الصائد المحتمل وجوده في أي وغل تواجهه. يقول:

وهادِيةٍ تَوجس كُل غَيبٍ

إذَا سامتْ (ساقَتْ) لَها نَفَس نَشِيج (الديوان/٦١٢)

وبحسب الروايات تروح البقرة وتجيء متشممة الأرض، وفي كل الأحوال يصدر عنها نَفَس قوي كالنشيج من أثر الفزع. يستعين الشاعر بصاحبه التخييلي ليسيطر على البقرة، فيقول:

عززنَاها (غَررنَاها) وكَانَتْ فِي مصامٍ
كَأَن سراتَها سحلٌ نَسِيج (٢٨) (الديوان/٦١٣)

تبدو البقرة مرة أخرى معادلا للمحبوبـة؛ إذ تعنـي كلمة عززناها كما ورد في شرح السكري: "غلبناهـا علـى هواها فهربت منا"، بعد أن كانت ترعى مطمئنة في مرعـى لها "مصام"، تماما كما كانت أم عبد ا مطمئنة في مكانهـا، ولما قررت الرحيل/ الهرب، حاول الشاعر أن "يغلبها علـى هواها" لكنه فشل، ويبدو أن النص يبتـدع تخيـيلا يحـوي صراعا مشابها تريد فيه البقرة أن تهرب ويسـعى الشـاعر لاصطيادها بمغالبتها، أو بخـداعها (غررناهـا)، غيـر أن التخييل- على عكس الواقع- ينتهي بما يشتهي الشاعر، حيث سيتمكن في نهاية القصيدة من اصطياد البقرة/المحبوبة، إنـه مكتوف أمام محبوبته الإنسية، لا يمكنه تغيير إرادتها، لكنـه في مواجهة محبوبته التخييلية سريع قادر على التخفي- وهو ما يتناسب مع الرواية الثانية (غررناها)- بما يمكنه منهـا. يقول:

أُتِيح لَها أُغَيبِر(أُقَيدِر) ذُو حشِيفٍ

---

28 سحل: ثوب أبيض.

غَبِي فِي نِجاشَتِهِ زلُوج (٢٩)(الديوان/٦١٣)

وتظهر في البيت التالي لأول مرة فرضـية وجـود صائدين اثنين تحديدا، لكن من الواضح أن الشخص الثاني لا يلعب في التخييل سوى دور المساعد، فقد وصفا معا بأنهمـا "ناجشان"، و "النجش" لفـظ يشـير لإثـارة الصـيد ولـيس للصيد(انظر المحيط/٧٨٣)، والنجاشُ، هو مثير الصيد وليس الصائد (٣٠). يقول:

أحاطَ(أطَافَ) الناجِشَانِ بِها فَجاءتْ

مكانًا لا تَروغُ ولا تَعوج(الديوان/٦١٤)

إنه كمن يحبس محبوبته فلا تفر، ولا تغادر، ويبـدو هنا وجود الشخص الثاني باهتًا لا يدل عليه سوى لفظ واحد يؤطر وجوده في مساحة المساعد على الصيد وليس الصائد،

---

29 الأغيبر والأقيدر: هو "الداخل" أخو بني سهم نفسه. حشيف: ثوب خلق.

30 ورد في القاموس المحيط أن النجاش هو الصائد، ثم علق الشارح على ذلك في الهامش بقوله: "الصواب أنه مثير الصيد"(المحيط/٧٨٣). ومن الواضح أن التصحيح يستند إلى أصل الاشتقاق من كلمة "نَجشَ".

الشاعر إذن هو الصائد بطل التخييل الشعري، وهو- لأنـه يطارد محبوبته- يكاد يهلك نفسه إن لم يحصل عليها:

ويهلِك نَفْسه إن لَم ينَلْها

فَحق لَه سحِير أو بعِيج

(ويولِج نَفْسه حنَقًا علَيها

فَحق لَها سحِير أو بعِيج)

الروايتان تكملان هذه الرؤية التأويليـة؛ فالصـائد/ الحبيب يحق له-شعريا- أن يهلك نفسه من اللوم ألما علـى فقدها، كما تحتمل دلالة سحير وبعـيج أن تنسـحب علـى الصائد، بمعنى أنه يستحق أن تصاب رئتاه وتنبعج بطنـه إن لم ينل فريسته/ محبوبته، أي إنه إما أن يصاب هو بذلك، أو تصاب الفريسة/المحبوبة به، فتمكث وتغلـب علـى هواهـا وتخضع لإرادة الصائد/الحبيب. يقول السكري شارحا:

"يهلك نفسه"، باللوم. "سحير"، سهم يصيب سـحرها، وسحر كل شيء رئته، أو سهم يبعج بطنها، أي يشقه، وحق له البعيج أو السحير من الصيد. ويروى: "ويولِج نَفْسه حنَقًـا عليها * فَحق لها"، أي يدخل الناموس، ويهلكها باللوم إن لـم ينل حاجته. قال: هذا الصائد يهلك نفسه إن لـم ينـل هـذه

البقـرة، وحـق لـه أن يصـاب سـحره ويـبعج بطنـه. (الديوان/٦١٤)

يمزج شرح السكري مرة أخرى بين دلالة الروايتين بحيث يصعب جدا-إن لم يتعذر تمامـا- أن يفصـل وعـي القارئ في استيعابه للنص بينهما.

البيت التالي تلعب فيه الروايات دور عدسة التصوير الحية التي تنتقل من وصف خارجي للصائد، إلى وصف من خلال عينيه، يقول:

ويممها قَلَما وركّتْه(وأُمهلُها قَلَما وركّتْنِي)

شِمالاً وهي معرِضةٌ تَهيج(الديوان/٦١٤)

تحتمل الرواية (الأساسية) للبيت السـابق أن تكـون الإشارة فيها للشاعر/ الصائد بضمير الغائـب، أو لصـاحبه المساعد على الصيد، فإن كانت الإشـارة للشـاعر، لعبـت الرواية الثانية دور العدسة المتحركة التي تنقل المنظور لعين الشاعر نفسه مصورة ما يفعله. وإن كانت الإشارة لصاحبه، لعبت الرواية الثانية دور العدسة الثانية في المشـهد نفسـه، التي تصور الطرف الثاني لعملية الصـيد(الشـاعر). تمتـد

الرواية الثانية لهذا البيت مع الخطاب بضمير المـتكلم فـي البيت التالي:

دلَفْتُ لَها أوانَئِذٍ بِسهمٍ(بِسهمٍ غَيرِ وغْلِ)

حِليفٍ(نَحِيضٍ) لَم تَخَونْه الشروج(الديوان/٦١٥)

ضمير المتكلم في البيت السابق وفي الرواية الثانيـة للبيت الذي قبله يحسمان تقريبا الفعالية في أمر الصيد لصالح الشاعر/ الحبيب، وليس لصاحبه التخييلي، وعلى ذلك يكـون ضمير الغائب الذي يظهر بعد ذلك في وصف الصـائد هـو مجرد تلاعب آخر بصيغة الخطاب طبقًا للتقنية التي أشـرت إليها. يقول:

يقَربها لِمطْعمِها هتُوفٌ

طِلاع الكَف معقِلُها وثِيج (٣١)(الديوان/٦١٧)

المطعم هو "الصائد الرزوق"(الديوان/٦١٧)، أو لنقل الحبيب الذي يتشهى محبوبته المراوغة، وهو ما يشير إليـه بعد ذلك العودة لضمير المتكلم في محاولة جديدة للسـيطرة عليها:

---

31 الهتوف: القوس. وثيج: وثيق.

فَراغَتْ فَالْتَمستُ بِهِ حشَاها

فَخَر كأنه خُوطٌ مرِيج (٣٢)(الديوان/٦١٨)

الروايات المتعددة وشرحها فيما سبق جزء جوهري في بنية الدلالة، بحيث يصعب أن تقدم رؤى تأويلية لا تأخـذ في اعتبارها هذه الروايات وشرحها، خاصة عنـدما تلعـب الروايات المتعددة دور التقنية الفنية في الأداء الشعري؛ كمثل تحول الضمير من ضمير الغائب إلى ضمير المـتكلم، بمـا يمكن النص من تصوير المشهد التخييلي عبـر أكثـر مـن زاوية.

يتكرر التحرك بالضمير من الإخبار عن الغائب، إلى الإخبار عن المتكلم محركًا معه منظور الرؤية، بمـا يؤكـد فكرة المحاولة للإحاطة بالمشهد الشعري من أكثر من زاوية. من ذلك قول مليح بن الحكم:

تَشَوقْتَ(تَشَوقْتُ)(تَشَوقْتَ) إثْر الظاعِن المتَفَرق

وشَماء بائتٌ فِي الرعِيل المشَرق (الديوان/٩٩٩)

وهو ما يمكن أن يدخل ضمن تباهي اللغة بمفرداتها وقدراتها على التعبير، ومن ناحية ثانية هو أدخل في فكـرة

---

32 خوط: غصن أو قضيب. مريج: قد طرح وترك.

تلاعب الثقافة بالدلالة عبر تكثير المفردات وتقليب الضمائر التي تحاول تصوير مشهد شعري تخييلي بعينـه، التلاعـب الذي يتكرر في قصيدة مليح السابقة بصورة لافتـة تـؤدي أدوارا مختلفة، لكنها جميعا تتسق مع فكرتي التباهي بقدرات اللغة وبدائلها، وتوسـيع مسـاحة الدلالـة عبـر التلاعـب بالمفردات التي تمثل بدائل ممكنة، والتي أصبحت في نهايـة المطاف- بعد تثبيت النص بتدوينه- جزءا لا يتجـزأ مـن الدلالة الكلية التي ستحصل في وعي القـارئ. ويمكننـا أن نشارك اليوم في هذا اللعب بإضافة ضمير المتكلم لنضـيف رواية رابعة (تَشَوقْتُ) من ذلك قول مليح في القصيدة نفسها:

يجللُها الأحمالَ غِيد(عبد) كأنما

جلَين بماءِ المذْهبِ المتَرقْرقِ

خِدالُ الشوى قُب البطُونِ كأنما

تَقَســمن(تَقَاســمن)(تَنَاســمن) ريــا البــابِلي

المعتقِ(٣٣)(الديوان/١٠٠٠)

البيت الأول تتلاعب فيه الروايات باحتمالات الدلالة فـي كلمـة "تجللهـا"؛ حيـث يمكـن أن تعنـي "تعلوهـا"

---

33 خدال: غلاظ. الشوى: الأيدي والأرجل.

(المحيط/١٢٦٤) وهو ما يتسق مع الرواية الأولى، ويمكـن أن تنسحب على فعل وضع الأحمال فوق الجمال وهـو مـا يتسق مع كلمة"عبد". ولا يخفى ما في البيـت الثـاني مـن تلاعب بالمفردات يتكرر كثيرا في هذه القصيدة، ومن ذلـك قوله:

تُراوِحها بعض البكا وتُعِينُها
علَى الغَـي مِـن وجـدٍ بِشَـماء ملْحِـقِ(محـرِقِ)
(الديوان/١٠٠٢)

وإني ابن صخْرٍ ثُم آل مؤَملٍ
هنَالِـك حـوض(حـوم) المجـدِ غَيـر المرنقِ(المرققِ)(المرفقِ)(المدققِ) (الديوان/١٠٠٣)

هناك تلاعب بالمفردات وبالدلالة كذلك، التي تتجاور الروايات موسعة إياها عبر أكثر من بديل (البيت الثاني)، أو في تكاملها كما في البيت الأول الذي سيصـعب فيـه جـدا الفصل بين الوجد الذي يلحق بالحبيب بعد أن هجرته الحبيبة (الرواية الأولى)، وكون هذا الوجد "محرقًا" (الرواية الثانية).

من ذلك التكامل أيضا التحول في الضمير نتيجة تعدد التخريج النحوي لكلمة "مزؤدة"، في قول أبي كبيـر الهـذلي

واصفًا أحد رفاقه بأنه قوي وحشي القلب لأن أمه قد حملـت به مكرهة:

مِما حملْن بِهِ وهن عواقِد

حبك الثيابِ(النطَاقِ) فَشَب غَير مثَقل

حملَتْ بِهِ فِي لَيلَةٍ **مزْؤُوْدةٍ**

كَرها وعقْد نِطَاقِها لَم يحلَل(الديوان/١٠٧٢)

فعل الاغتصاب الذي يصفه البيتـان ينسـحب مـن المرأة (مزؤودةً)، إلى الليلة كلهـا (مـزؤودةٍ) بمـا يعمـق الإحساس بمدى بشاعته.

في مثال آخر متميز تتأسس الروايات المختلفة علـى مفهوم ثقافي، يسمح هذا المفهوم بلعب خاص وفـي اتجـاه محدد للرواية. وبصورة أكثر تحديدا يفتح مفهوم ثقافي بعينه (وهو هنا مفهوم طيف الحبيب) باب لعبٍ الروايات في اتجاه يعتمد على حدود هذا المفهوم وأبعاده في الثقافة القديمة.

قبل استعراضه لمفهـوم "الطيـف" عنـد الشـريف المرتضى في كتاب "طيف الخيال"، يقول هاشم فودة:

إن زيارة الطيف تشكل إحدى الثيمات الأكثر تـرددا في شعر الغزل العربي القديم، وهذه الثيمة مرتبطـة بفـراق

المحبين، حين يعانيان الفراق ويمتنع عليهما الوصل سـواء أكان ذلك لموانع اجتماعية أو دينية أو ناشـئا عـن مسـافة تفصل بينهما يتعذر عبورها، فإن "طيف" أو "طيـف خيـال" المحبوبة يزور المحب في رقاده. (٣٤)

هذا الطيف وهم محض على المسـتوى التجريـدي، لكنه لا يختلف عن الحقيقة في شيء على مسـتوى الخبـرة النفسية. يقول فودة مستعرضا الشريف المرتضى:

إن الاستمتاع به [الطيف] والانتفاع به، رغم كونـه زورا وباطلا، هو الانتفاع نفسه الذي كان سيحصل لنـا لـو كان الطيف حقيقيا لا شك في وجوده، ويواصل المرتضـى متسائلا: كيف يمكن التمييز بين اللذة المظنـون أو المتخيـل حصولها مع الطيف ...، واللذة الحاصلة عن اللقاء الصحيح والوصل الصريح مع شخص حقيقي؟ ... ذلـك أن الإحالـة على اللقاء المسمى واقعيا أو حقيقيا باعتباره تجربة منتهيـة، قد انقضت، مطبوع أساسا بالانتهائية، هو الذي يمنـع مـن

---

34 **لغات وتفكيكات في الثقافة العربية**، مجموعة من المؤلفين، ترجمة: عبد الكبير شرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضـاء، ١٩٩٨، ص ٢٦.

مقابلته باللقاء الآخر المفترض كونه خياليا أو استيهاميا، بـل يمنع حتى من التمييز بينهما. (٣٥) [التأكيد للباحث]

هذا المزج بين الوجـود على الحقيقـة والوجـود الموهوم، بين تجربة الطيف والتجربة المادية، يتحقق عبـر الروايات في قصيدة ربيعة بن الجحدر التي أولها:

أنى تَسدى طَيفُ أُم مسافِعِ

وقَـد نَـام يـا ابـن القَـومِ مـن هـو نَاعِس(٣٦)(الديوان/٦٤١)

روايات البيت السابق هي تحديدا من يصنع المـزج بين الوهم والحقيقة، بين طيف الحبيبة والحبيبة؛ ففي روايـة يذكر الطيف، وفي الرواية الأخرى تذكر الحبيبـة مباشـرة،

---

35 السابق، ص ص ٢٦-٢٧.

36 يبدو أن تصوير قدوم الطيف يتم في الشعر العربي عبـر صـيغ تعبيرية متشابهة؛ حيث يستشهد هاشم فودة ببيت يتخذ صيغة التسـاؤل المندهش نفسها التي يستخدمها ربيعة بن الجحدر. يستشهد فودة بقـول الشاعر:

فأنى اهتَدتْ تَسري وأنى تَخَلصتْ إلى وباب السجن بالعتْل موثَقُ

- السابق، ص ٢٧.

دون أية إشارة للطيف، باعتبارها قد زارت الشاعر على الحقيقة:

ألا طَرقَتْنَا أُمّ سفْيان موهِنًا

وقَد نَام يا ابن الخَيرِ من هو نَاعِس

يتأكد الأمر في البيت الثاني الذي تمزج فيه الروايات بصورة واضحة بين التجربة النفسية التي تظهر بعد انقضائها كحقيقة، والحقيقة التي يمكن أن يرصدها من هو خارج حالة الالتباس مع الطيف. لقد آمن الشاعر بعد انقضاء تجربة الطيف أن محبوبته هي من نام لديه، وكلاهما متدثر بثيابها:

فَباتَتْ هدوء الليل عِنْدِي قَرِينَتِي

كِلانَا علَيهِ ثَوبها فَهو لابِس(الديوان/٦٤١)

أما الرواية الثانية التي ترى أن ما حدث هو وهم محض، فتقرر أن الشاعر وحبيبته قد باتا منفصلين:

يبِيتُ هدوء الليل دون قَرِينَتِي

كِلانَا علَيهِ ثَوبه فَهو لابِس

تغير الضمير الذي يلحق كلمة "ثوب" في الشطر الثاني يبدو قاصدا إلى مناسبة كل رواية على حدة؛ فمرة عليهما "ثوبها"، ومرة على كل واحد منهما "ثوبه".

وكما يتضح، تحاول الروايتان المحافظة على المسافة بين الوهم والحقيقة، وكأن الثقافة التي تراقب تجربة الشاعر من خارجها تصر على حفظ المسافة التي يشوشها الطيف في وعي الشاعر- أو لنقل في وعي الـنص- ولعلهـا تسـعى للإشارة بصورة مركزة لتجربة الشاعر عبر وضع نقيضـها بجوارها. أما الشاعر فهو مستمر في اعتبار تجربة الطيـف حقيقة، ممتدا بالرواية الأولى التي تنص على أن الزائر هـو الطيف، ليصف لذة تقبيل الحبيبة، في إصرار على الخلط بين الوهم والحقيقة:

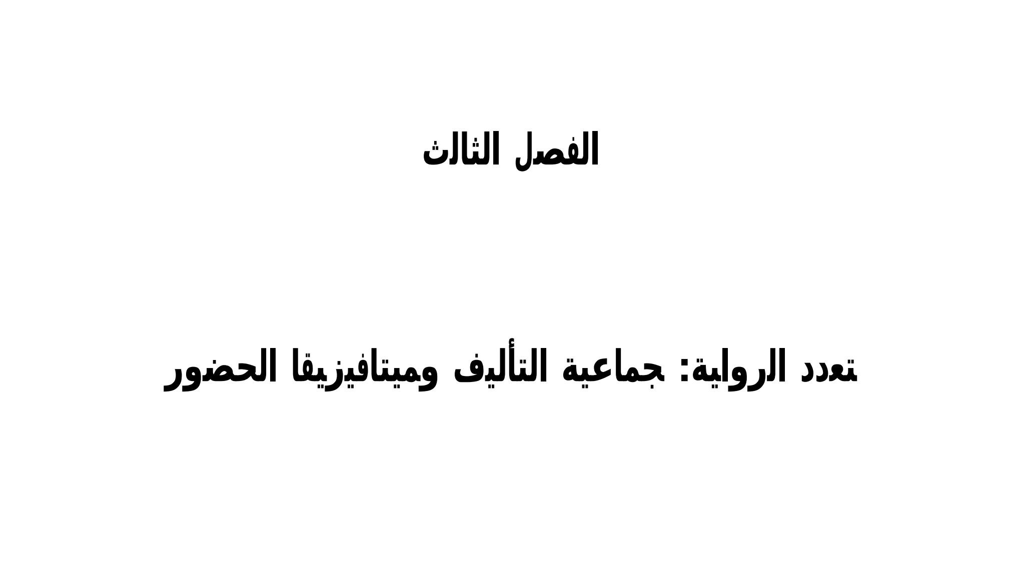
إذَا ذُقْتَ فَاها قُلْتَ شُوْبةُ شَائِبٍ

معتقَةٌ مِما تَشُوب الجوارِس (٣٧)(الديوان/٦٤١)

الروايات فيما سبق تتأسس على مفهوم الطيف وعلى تجربة معايشته، وتتلاعب بالتصوير الشعري في اتجاه بلورة تجربة الطيف وتمييزها عن الحقيقة في الوقت نفسـه؛ فهـي تجربة حقيقية على مستوى خبرة الشاعر النفسية، موهومـة من وجهة نظر الثقافة التي تلعب هنا دور المراقب الخارجي المتجادل مع التجربة الشعرية.

---

37 شوبة شائب: مزجة مازج. الجوارس: النحلُ.


الفصل الثالث
تعدد الرواية: جماعية التأليف وميتافيزيقا الحضور

... فَنَقَلْنَا ذلك إلى خلف بن حيان أبي محرز، وهـو خلفٌ الأحمر، اجتمع أصحابنا أنه كان أفرس النـاسِ ببيـتِ شعرٍ، وأصدقه لسانًا. كنا لا نبالي إذا أخذنا عنـه خبـرا، أو أنشَدنَا شعرا، أن لا نسمعه من صاحبه.

ابن سلام الجمحي

... ونظروا [أي النقاد القدامى] إلى الشعر لا علـى أنه ملك الشعراء، بل على أنه محاولات جماعية ينهض بهـا شعب واحد من أجل الحفاظِ عليه من الضياع والذبول...

مصطفى ناصف(١)

يحاول هذا الفصل من زاوية أولى استكشافَ واحـد من التقاليد الثقافية في التعامل مع الشعر الجاهلي، وهو مـا يمكن أن نطلق عليه " جماعية التأليف المتوجهة نحو توسيع

---

1 * ابن سلام الجمحي، **طبقات فحول الشعراء**، مرجـع سـابق، ص ٢٣.

* مصطفى ناصف، **قراءة ثانية لشعرنا القديم**، دار الأندلس، بيروت، د.ت، ص ١٤.(التأكيد من الباحث)

أفق النص الجمالي والدلالي"، كما لن يقـف الفصـل عنـد محاولة نفي وجود مؤلف فرد ذي منظور محـدد وموقـف أحادي من العالم يقف خلف النص الشعري الجاهلي وإثبـات التقليد الثقافي الذي يدعيه، وإنما سيحاول استخدام ذلك- من زاوية ثانية- للمقارنة بين موقف الثقافـة العربيـة القديمـة المتعرفة بعمق على طبيعة هذا التقليد فـي عمليـة الإنتـاج الأدبي عموما والممارسة له في الوقت نفسه، وموقف الثقافة العربية الحديثة التي تميل نحو الكتابية بصورة كبيرة وتحاكم طبقًا لمفاهيمها النص الشعري الجاهلي الذي ينتمي لعصـر شفوي بصورة كاملة. وهو ما يمكنه أن يكشف بدوره عـن ميتافيزيقـا الحضـور metaphysics of Presence المتموقعة في الوعي المعاصر، بما سينعكس بصورة إيجابية على سعي هذا الفصل نحو بلورة التقليد الذي يستكشفه.

يمكن تلخيص هذا التقليد في الثقافة العربية حال غلبة التقاليد الشفوية في التأليف الأدبي - باعتبارها تمثـل ثقافـة شفوية خالصة- في أن عملية التأليف كانت تخضع لعمليـات مراجعة مهدفة مقصودة من قبل الثقافة بغرض توسيع حدود النصوص جماليا، ومحاولة استنفاد طاقاتها التعبيرية، اتخذت

هذه المراجعة شكلَ تلاعبٍ خلاق بالنص الشعري؛ إذ لم يكن هناك كبير اعتداد بأفكار التوثيق التي بدأ ظهورها مع بدايات عصر التدوين على أيدي الرواة الثقاة، وهو مـا يعنـي أن التوجه بالتعديل نحو النصوص، وتحديـدا الشـعري، كـان توجها متعمدا يتجاوز أفكار النظرية الشفوية التي تراه أثـرا ناتجا عن طبيعة عمـل الـذاكرة فـي الثقافـات الشـفوية الخالصة(٢).

---

2 يتناول كل من مايكل زويتلر، ومحمد بريري مسألة التوثيق بالنقـد، منطلقين في نقدهم من مقولات النظرية الشـفوية التـي تـرى عـدم مصداقية التعامل بمثل هذه المفاهيم مع النص الناتج عن وعي شـفوي خالص، نظرا لطبيعة عمل الوعي الشفوي، دون أن يشيرا إلى إمكـان أن يكون هذا التوجه بالتعديل نحو النصوص هو أمر متعمد يهدف إلى التلاعب بالنصوص وتوسيع حدودها الجمالية والدلالية. يراجع:

- Michael Zwettler, **The Oral Tradition of Classical Arabic Poetry: Its Character and Implications**, Ohio State University Press, 1978, p196-197

.

*محمد بريري، **الخصومة بين الوعي الكتابي والوعي الشفاهي:قراءة أولية**،مرجع سابق، ص ص ٦٩-٧٩.

كما يقدم جيمس مونرو نتائج زويتلار بصورة مبتسرة في مقال قصـير نسبيا بالقياس لدراسة زويتلار، وقد اتهمه زويتلار بأنه يعيد بعض نتائجه

فإذا نظرنا لهذا التقليد من زاوية تعدد الرواية في الشعر الجاهلي، كان من الصعب بداية أن نستكين لفكرة وجود شخص واحد محدد يقف خلف هذا الكم من الروايات المتنوعة، خاصة حين يتحول المنظور من النقيض إلى النقيض عبر تغير في الرواية، من مثل قول أبي ذؤيب:

إذَا ما الخَلاجِيم العلاجِيم نَكلُوا(أحجموا)

وطَالَ عليهم ضرسها وسعارها (الديوان/٨٢)

بصورة غير دقيقة على مستوى آليات الاستنتاج. وقد آثر الباحث الاستناد لزويتلر نظرا لتوسعه في المناقشة، ونظرا لسبقه في طرح هذه الأفكار. يراجع مقال مونرو:

* James Monroe, **Oral composition in Pre-Islamic Poetry, The Problem of Authenticity**, in: Orientalist Essays; An Anthology of Arabic Literary Criticism in English, chosen and introduced by: Hassan El Banna Ezz El Din, Dar Al-Fikr Al-Arabi, Cairo,1988, pp 55-107.

ويراجع اتهام زويتلر لمونرو في كتاب زويتلر السابق ص ٤٣.

حيث يؤدي التغير من "نكلوا" إلـى "أحجمـوا"- أو العكس- إلى تغير في المنظور المرتبط بفعل هؤلاء الأبطال الشجعان بالتالي.

في المقابل سنلاحظ وجود حالـة مـن الاشـتراك الثقافي الجماعي في إنتاج النص الشعري الجـاهلي، وهـو اشتراك مسموح به، وغالبا ما كان ينظر إليه قـديما- قبـل ظهور أفكار التوثيق بالمعنى الضيق وفي بدايات ظهورهـا- باعتباره تقليدا مألوفًا يمثل جزءا من حياة النص الأدبي فـي الثقافات الشفوية في العالم القديم. وهو ما يعبر عنه مايكـل زويتلر من زاوية النظرية الشفوية بقوله:

يعد اتساع نطاق التنوع الذي تقدمه قصيدة واحدة من رواية (أي نسخة) لأخرى، واحدا من أكثر ملامـح الشـعر الشفوي التقليدي الملحوظة بصورة متكررة، في الغالب أينما وجد مثل هذا الشعر ... إن مرونة أية قصيدة شفوية، وتعدد صورها، يشكل الصفة الرسمية لتقليدها الأدبي، بما يطبعهـا بخاتم المنتج الفني الشفوي. (٣)

---

3 -Michael Zwettler, The Oral Tradition of Classical Arabic Poetry…, p189.

غير أن تعدد أشكال النص مـن منظـور النظريـة الشفوية ينتج عن طبيعة أداء الذاكرة في الثقافـات الشـفوية الأولية، وعدم قدرتها على الاحتفـاظ بـالنص الأصـلي – بفرض وجوده. ويرى أصحاب هذه النظرية أن مرونة النص إلى جانب السمات الأخرى من مثل الاعتماد علـى الصـيغ الأسلوبية المتكررة، وتواتر أفكار محورية تدور حولها فنون القول، يرون أن كل ما سبق يرتبط بآليات عمل الذاكرة فـي الثقافات الشفوية الخالصة، من هنا كان المنطلـق النظـري الذي يستند إليه زويتلر في وصوله لهذه النتيجة هـو رؤيـة النظرية الشفوية السابقة، كما يمكن أن نجدها عند بـاري أو لورد أو هافلوك أو غيرهم من أعلام البحث في هذا الاتجاه.

وسيشار لهذا المرجع بعد ذلك في المتن كالآتي: (زويتلر/ ص..).

الترجمة للباحث والنص المترجم هو:

One of the most frequently noted characteristics of oral-traditional poetry, almost wherever it has been found, is the wide range of variation that a poem may exhibit from one rendition (i.e., version) to another … The fluidity and multiformity of an oral poem constitute the hallmark of its tradition, stamping it as a reasonably authentic product of oral art.

يقول زويتلر محددا منطلقاته النظرية في بداية كتابه بصورة واضحة:

لقرون عدة لم يكن هناك شك كبير، في نطاق البحث حول الأدب العربي، في أن شعر ما قبل الإسـلام، وشـعر صدر الإسلام قد تم إنتاجه وتناقله عبر عملية تنتمي لنوع من أنواع "التقليد الشفوي". ما الذي تعنيه هذه الحقيقة في الواقع؟ وكيف يمكن أن تكون سمة هذا التقليد وتطبيقاته؟ مثل هـذه الأسئلة نادرا ما كانت تطرح-إن كانت قـد طرحـت علـى الإطلاق- ... لقد طُرحت هذه الأسئلة هنا... وقد تـم بـذل محاولة جادة للإجابة عنها، مـن خـلال نظريـة "الصـيغة الشفوية" للتأليف الشعري، والتي قدمها ميلمان باري، وألبرت لورد وغيرهما. (زويتلر/xi) (٤)

---

4 النص المترجم هو:

Throughout centuries of Arabic literary scholarship, there has been little serious doubt that pre- and early Islamic poetry has been produced and transmitted through the operation of some kind of “oral tradition”. What that fact really meant, however, and what the character and implications of such a tradition might have been, were questions that seldom, if ever, asked … They are asked here, …, and a considered attempt has been made to answer them, in terms of the “oral- formulaic” theory of poetic

ولا تختلف ملامح التقليد الشفوي في تأليف الشـعر التي يطبقها زويتلر على الشعر الجـاهلي عـن منطلقـات النظرية الشفوية في تحليلها لآليات الوعي الشفوي عمومـا، وبلورتها لملامح التعبير الشفوي ككل دون تمييز ثقافة عـن أخرى. يقول والتر أونج:

كيف يمكنك أن تستعيد على ذهنك ما توصلت إليـه بعد جهد وعناء؟ الإجابة الوحيدة هي: فكـر تفكيـرا يمكـن تذكره. ففي الثقافة الشفاهية الأولية، عليك، كي تحل مشـكلة الاحتفاظ بالتفكير المعبر عنه لفظيا واسـتعادته علـى نحـو فعال، أن تقوم بعملية التفكير نفسها داخـل أنمـاط حـافزة للتذكر، صيغت بصورة قابلة للتكرار الشفاهي، وينبغـي أن يأتي تفكيرك إلى الوجود إما فـي أنمـاط ثقيلـة الإيقـاع، متوازنة، أو في جمل متكررة أو متعارضة، أو في كلمـات متجانسة الحروف الأولى أو مسـجوعة، أو فـي عبـارات وصفية أو أخرى قائمة علـى الصـيغة، أو فـي وحـدات موضوعية ثابتة ... (الشفاهية والكتابية/٩٣-٩٤)

---

composition worked out by Milman Parry, Albert Lord, and others.

تبدو مجموعة الملامح التـي يـذكرها أونـج فـي المقتطف السابق- استنادا إلى هافلوك- متطابقة مع المقولات النظرية التي اختارها زويتلر من أفكار باري ولورد حـول ملامح الأدب الشفوي، تلك الملامح التي يطبقها على الـنص الشعري الجاهلي، وهو ما يدعم القول بأن مسـألة مرونـة النصوص التي أشار إليها زويتلر مرتبطـة فـي تحليلاتـه بطرائق عمل الذاكرة التي تحددها النظرية الشفوية عمومـا. يقول زويتلر محددا ملامح الأطر النظرية لتحليله، بما يؤكـد ما نذهب إليه من وفائه لمقولات النظرية الشفوية:

يلاحظ كل من باري ولورد، متفقين في ذلـك مـع معظم الباحثين الذين تبنوا بصورة كاملة أو بصورة جزئيـة نظريتهما في "التأليف الشفوي"، يلاحظان ثلاثة اتجاهات من الاختبارات التي تحدد مدى "شفوية" قصـيدة مـا ... ففـي المستوى اللفظي، يكون حضور التقنيات الصيغية، دون شك، طبقًا للورد:" هي الدليل الأكيد المعروف حاليا على التـأليف الشفوي". هناك اختبار تعزيزي آخر؛ وهو ما يتصل بعناقيد



الدلالة (٥): فكثرة الظهور غير الضروري لهذه العناقيد هو "ملمح من ملامح التأليف الشفوي، وواحد من أسهل المحكات التي يمكن تطبيقها في اختبار شفوية قصيدة ما. وأخيرا يقدم التحليل الموضوعاتي علامة ثالثة على تأصل القصيدة في تقليد شفوي، وذلك أن الشاعر الشفوي يحتاج موضوعات راسخة بصورة جيدة ليقوم بعملية تأليف سريعة.(٦) (زويتلر/ ٤١)[التأكيد من الباحث]

---

5 "عناقيد الدلالة" اقتراح الباحث لترجمة مصطلح enjambement، الذي يعني استمرار المعنى من السطر الثاني في كوبليه إلى السطر الأول في الكوبليه الذي يليه، وهو ما يمكن أن يترجم في العربية باستمرار المعنى بين الشطر الثاني في بيت والشطر الأول في البيت الذي يليه. وعلى الرغم من أنه يقترب من مفهوم رد الأعجاز على الصدور في البلاغة العربية، يختلف المصطلح الغربي بدرجة أو بأخرى نتيجة اختلاف تشكيل النص الشعري التقليدي في الثقافة الغربية. يراجع في معنى المصطلح:

* J.A. Cuddon, **The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory**, Penguin Books, England, third edition, 1992, p 281.

6 النص المترجم هو:

Parry and Lord, together with most scholars who wholly or in part adopted their theory of “oral composition” recognize

وتأسيسا على منطق النظرية الشفوية السابق ينـاقش باحثون مصريون معاصرون طبيعة الدراسات التي تعرضت للشعر الجاهلي بالبحث.

بداية يشير الدكتور سيد حنفي بوضوح إلى غيـاب أفكار النظرية الشفوية عن الباحثين المعاصرين، يقول:

نلاحظ أن الدراسات المعاصرة للشعر الجـاهلي لـم تتنبه إلى أن هذا الشعر [الجاهلي] شعر شـفاهي، وأنـه لـم يصبح على الصورة التي هو عليهـا الآن إلا فـي عصـر التدوين، حين ثبت الرواة أو علماء اللغـة مثـل الأصـمعي والمفضل الضبي إحدى تلك الروايات الشفاهية دون اهتمـام بالروايات الأخرى، بل برفض تلك الروايات التي لا تتفق مع

---

three sets of tests for determining the likelihood of a given poem's "orality" … On the verbal level, the presence of formulaic techniques is, without doubt, according to Lord, " the surest proof now known of oral composition". Another corroborating test is that of enjambement: the infrequent occurrence of necessary enjambement is "a characteristic of oral composition and is one of the easiest touchstones to apply in testing the orality of a poem. Finally, thematic analysis offers a third indication of a poem's origin in an oral tradition, for the oral poet needs well-established themes for rapid composition.

طبيعة اللغة العربية القرآنية في عصر التدوين.(٧)[التأكيـد من الباحث]

النص السابق يلفت النظر إلى نقص جـوهري فـي الدراسات العربية الحديثة، يتمثل في غياب الوعي بالطـابع الشفوي للشعر الجاهلي، الذي يمكن اعتباره- في وقت تأليفه وتداوله- شعرا شعبيا متداولا على مستوى طبقات المجتمـع الثقافية كافة(٨). كذلك يمكن أن نفهم من المقتطف السـابق رفض الدكتور حنفي لتثبيت النص الشعري علـى صـورة واحدة، تلغي حيويته الطبيعية باعتباره منتجا شفويا بالأساس (...دون اهتمام بالروايات الأخرى...الخ).

ولعل أخطر ما يمكن أن تنتجه الدراسات المرتكزة على مفاهيم النظرية الشفوية هو الخلخلـة التـي يمكـن أن

---

7 سيد حنفي حسنين، **طه حسين والشعر الجاهلي**، مجلة كلية الآداب- جامعة القاهرة، عدد تذكاري بمناسبة مرور ٢٥ سنة على وفاة طه حسين، أكتوبر/ ١٩٩٨، ص ٢٧٤.

8 هذا الرأي للدكتور سيد حنفي حسنين في حوار خاص مع الباحث، وهو يؤكد في السياق نفسه أن مفهوم كلمة "الشعبية" هنا لا يشتبك مع مفهومها المعاصر الذي يقع في مقابل "الرسمية" التي تسم المنتجات الأدبية للنخب الأدبية.

تصيب بعض المفاهيم المستقرة في وعينا النقدي الحديث من مثل مفهومي السرقة والانتحال. يقول الدكتور حنفي:

ولا شك أن البحث العلمي المعاصر للشعر الجـاهلي في حاجة إلى دراسات جديدة تعتمد علـى حقيقـة الروايـة الشفاهية للشعر الجاهلي مما سوف يؤدي بالباحثين إلى نتائج تختلف عما هو مألوف وما نعرفه عـن خصـائص الشـعر الجاهلي، بل سوف تؤدي إلى نظرة جديدة لمفهوم الانتحـال والسرقات الأدبية، بل قد تعصف بالمفهومين.(٩)

ويمكننا اعتبار دراسة الدكتور حنفي نفسها واحدة من الدراسات التي أسهمت في هذه الخلخلـة علـى المسـتوى العربي، حيث يرد كلامه السابق في سياق مناقشـته لقضـية الانتحال كما طرحها الدكتور طه حسين، في محاولة للفـت النظر النقدي نحو النظرية الشفوية كمدخل جديد للتعامل مـع هذه القضية.

من زاوية ثانية- وعلى الطريـق نفسـها- يصـدر الدكتور محمد بريري عن مقولات النظرية الشفوية، ليضيف

---

9 السابق، ص ٢٧٥.

خطوة في توضيح اللبس الذي يبـدو أن مجمـل الدراسـات الحديثة وقعت فيه؛ يقول:

...إن الأداء الشفاهي لصـور التعبيـر المختلفـة لا يعرف ما نسميه، في مجتمعاتنا الكتابية، حقوق المؤلف، كما لا يعرف ما نسميه النص الأصلي الثابت.(١٠)

النص طبقا لمقولات النظرية الشفوية متحرك، نتيجة آليات عمل الذاكرة بما يقدح في فكرتـي الـنص الأصـلي، وحقوق التأليف التي يهدرها عدم ثبات الصورة النصية التي يفترض صدورها عن الشاعر.

أطروحة هذا الفصل إذن يمكنها أن تستخدم التقليـد الذي يشير إليه كل من زويتلر وحنفي وبريـري ويسـعون لإثبات انطباقه على الشعر العربي القديم، حيث يمثل التقليـد الشفوي الذي يمنح النصوص مرونتها وحركيتها في الثقافـة تعضيدا مهما لما يحاول هذا الفصل إثباته. ينطلق هذا الفصل فـي المقابــل مــن فرضــية أن ميتافيزيقــا الحضــور metaphysics of Presence متموقعـة فـي الـوعي

---

10 محمـــد بريـــري، **الخصومة بين الوعي الكتابي والوعي الشفاهي:قراءة أولية**، مرجع سابق، ص ٧٠.

المعاصر الذي يحاول- على خلاف الوعي القديم- أن يصل بالظاهرة الشعرية إلى نقطة أصل ثابت هي المؤلـف (١١)، أي أن يرد الظاهرة إلى نقطة حضور يمكنها **أن تمثل ثباتًـا مطلقًا خارج حدود حركية النص ولعـب** المفردات. إنه بحث في التاريخ عن نقطة الحضور المطلق تلـك التـي يمكنهـا السيطرة على لعب النصوص ويمكنها في الوقت نفسه تغذية إحساس السيطرة على الواقع، وإن بالإحالة إلى سيطرة قديمة متوهمة أو يتم الحلم بها. وهو ما يشير إليـه فكـر دريـدا بصورة عامة كما يرى روجي لابورت في محاولـة تقـديم مدخل لقراءة دريدا. يقول:

---

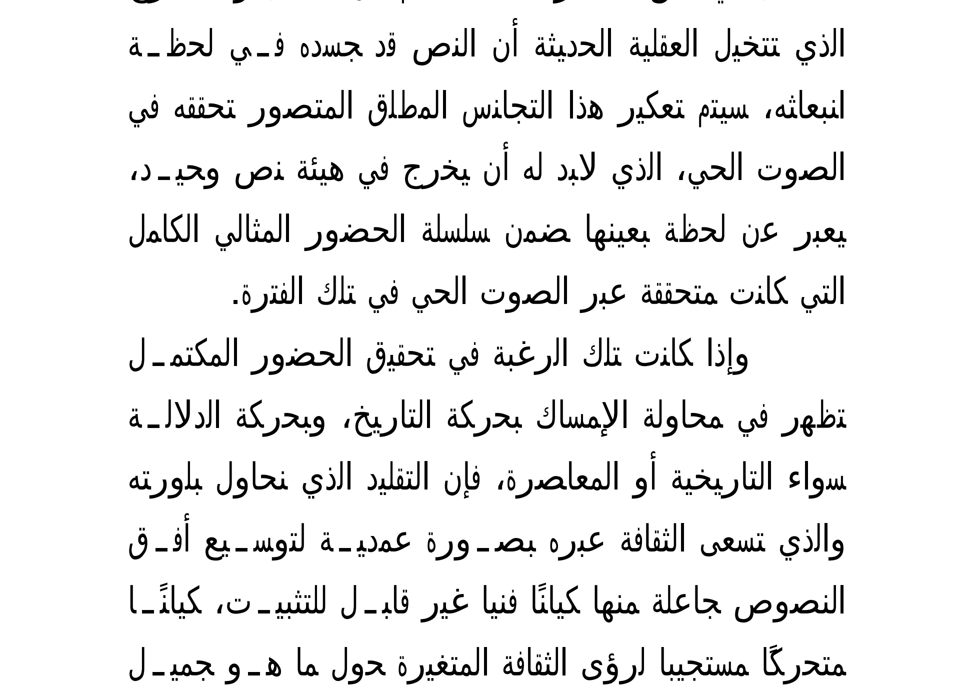
11 لا يعني هذا أن الوعي القديم كان متخلصا تماما مـن ميتافيزيقـا الحضور وأفكار مركزية الصوت والتفكير عبر الثنائيات المتضادة..الخ فهذا مما لا يعني البحث الحالي، وإنما يتصل الأمر هنا فقـط بـالوعي النقدي العام قديما وحديثًا في تعامله مع الظاهرة الشـعرية الجاهليـة، والذي-عبر المقارنة بينهما- تظهر فيه ميتافيزيقـا الحضـور حـديثًا بصورة واضحة، في مقابل مرونة الوعي النقدي القديم بسبب إدراكـه للطبيعة الدينامية للنصوص الشفوية، وبسبب توجهه المقصود ثقافيـا، نحو توسيع أفق النصوص على المستوى الجمالي، وهو ما تحاول هذه الدراسة إثباته.

لنلخص في البداية وبجرة قلم عنيفة فكر دريـدا: إن الحضور، وبعيدا عن أن يكون قد تحقق بإطلاق ... إن هـذا الحضور قد تم حلمه فقط. وكما أن الحلـم يشـبع الرغبـة رمزيا، أي يعوض اللاإشباع الحقيقي للرغبة، فإن ميتافيزيقا الحضور تعوض رغبة الحضور، كرغبـة مـن المسـتحيل إشباعها.(١٢)

ومما يجعل الشعر الجاهلي تحديـدا يمثـل أرضـا مناسبة لتحقيق حلم الحضور هذا، أنه شعر شفوي تماما؛ أي إن مادته هي الصوت الحي المباشر الذي تنمحـي فيـه أو تكاد- طبقًا لميتافيزيقـا الحضـور- المسـافة بـين الـدال والمدلول، الصوت الذي يعبر عن شفافيةٍ بين الإنسان ووعيه لم تعد ممكنةً في الثقافات الكتابية، ولم يتبق للوعي الكتـابي سوي الحلم بتحقق هذا الحضور هناك في لحظـة مـا فـي التاريخ. ولعل هذا ضمن ما يجعل مسـألة التوثيـق وربـط النص بشاعر واحد تأخذ مشروعية كبيرة؛ إذ سيهدد التـدخلُ

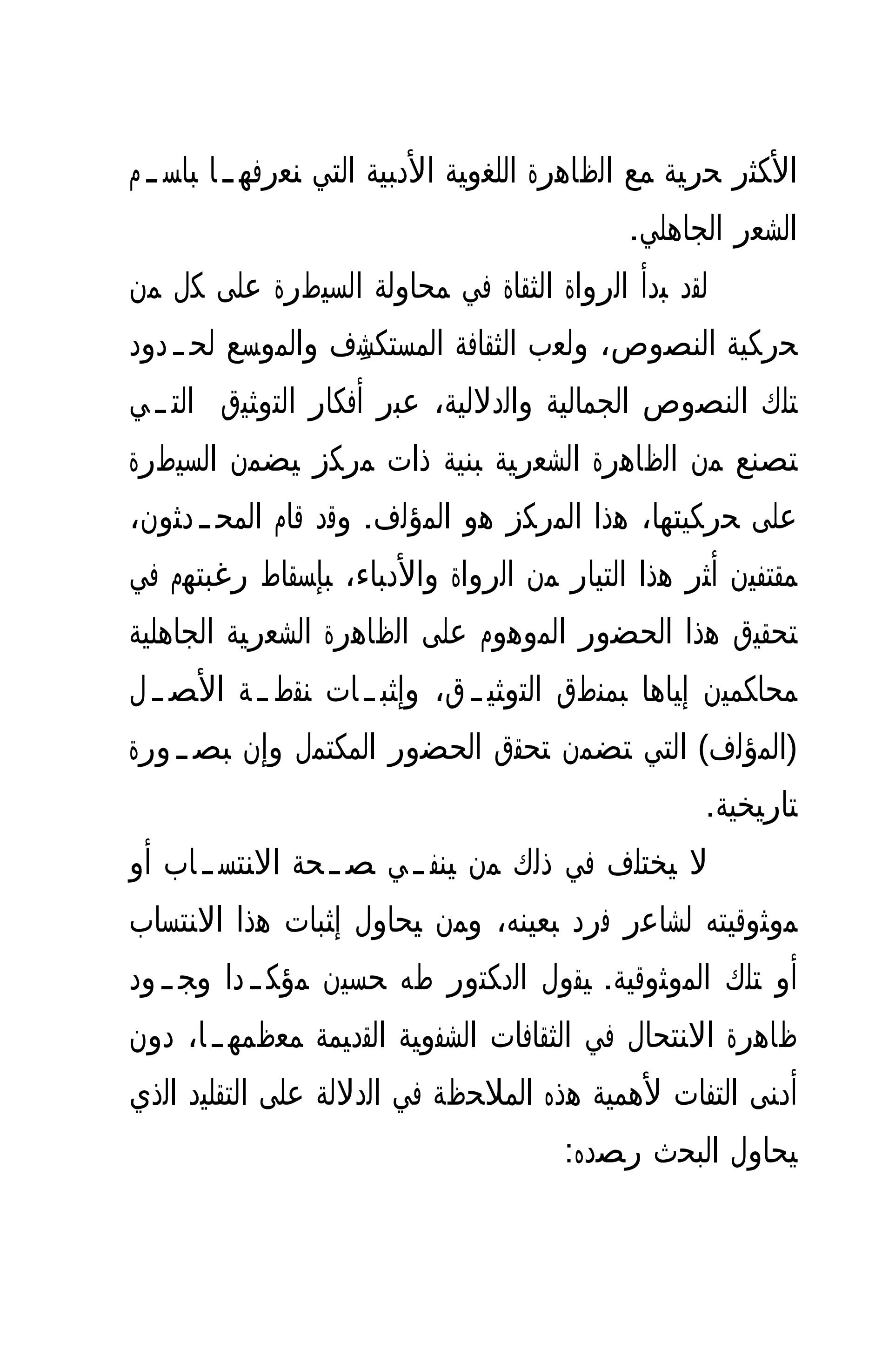
---

12 سارة كوفمان و روجي لابورت، **مدخل إلى فلسفة جاك دريدا: تفكيك الميتافيزيقا واستحضار الأثر**، ترجمة: إدريس كثير- عز الدين الخطابي، دار أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط١/ ١٩٩١، ص ٢٣.



بالتعديل في نص الشاعر ذلك الالتحام بين الداخل والخـارج الذي تتخيل العقلية الحديثة أن النص قد جسده فـي لحظـة انبعاثه، سيتم تعكير هذا التجانس المطلق المتصور تحققه في الصوت الحي، الذي لابد له أن يخرج في هيئة نص وحيـد، يعبر عن لحظة بعينها ضمن سلسلة الحضور المثالي الكامل التي كانت متحققة عبر الصوت الحي في تلك الفترة.

وإذا كانت تلك الرغبة في تحقيق الحضور المكتمـل تظهر في محاولة الإمساك بحركة التاريخ، وبحركة الدلالـة سواء التاريخية أو المعاصرة، فإن التقليد الذي نحاول بلورته والذي تسعى الثقافة عبره بصـورة عمديـة لتوسـيع أفـق النصوص جاعلة منها كيانًا فنيا غير قابـل للتثبيـت، كيانًـا متحركًا مستجيبا لرؤى الثقافة المتغيرة حول ما هـو جميـل وشعري، هو بالتالي تقليد يتحرك في عكس اتجـاه تثبيتيـة ميتافيزيقا الحضور بالمعنى السابق. وسنحاول هنا بلورة هذا التقليد الجمالي عبر إبراز التناقض بين رغبة السيطرة التـي تتجلى في أفكار التوثيق والمصـداقية، وحقـوق التـأليف، والمؤلف/ المركز الذي يمثل المنبع والمرد، وبـين التفاعـل



الأكثر حرية مع الظاهرة اللغوية الأدبية التي نعرفها باسم الشعر الجاهلي.

لقد بدأ الرواة الثقاة في محاولة السيطرة على كل من حركية النصوص، ولعب الثقافة المستكشِف والموسع لحدود تلك النصوص الجمالية والدلالية، عبر أفكار التوثيق التي تصنع من الظاهرة الشعرية بنية ذات مركز يضمن السيطرة على حركيتها، هذا المركز هو المؤلف. وقد قام المحدثون، مقتفين أثر هذا التيار من الرواة والأدباء، بإسقاط رغبتهم في تحقيق هذا الحضور الموهوم على الظاهرة الشعرية الجاهلية محاكمين إياها بمنطق التوثيق، وإثبات نقطة الأصل (المؤلف) التي تضمن تحقق الحضور المكتمل وإن بصورة تاريخية.

لا يختلف في ذلك من ينفي صحة الانتساب أو موثوقيته لشاعر فرد بعينه، ومن يحاول إثبات هذا الانتساب أو تلك الموثوقية. يقول الدكتور طه حسين مؤكدا وجود ظاهرة الانتحال في الثقافات الشفوية القديمة معظمها، دون أدنى التفات لأهمية هذه الملاحظة في الدلالة على التقليد الذي يحاول البحث رصده:

... إن هذه الظاهرة الأدبية التي نحاول أن ندرسـها في هذا الكتاب ... ليست مقصورة على الأمة العربيـة ... فلن تكون الأمة العربية أول أمة انتحل فيها الشعر انتحـالا، وحمل على قدمائها كذبا وزورا، وإنما انتحل الشعر في الأمة اليونانية والرومانية من قبل، وحمـل علـى القـدماء مـن شعرائهما، وانخدع به الناس وآمنوا له، ونشأت عـن هـذا الانخداع والإيمان سنة أدبية توارثها الناس مطمئنين إليهـا. حتى كان العصر الحديث، وحتى استطاع النقاد من أصحاب التاريخ والأدب والفلسفة أن يردوا الأشياء إلى أصـولها مـا استطاعوا إلى ذلك سبيلا (١٣) [التأكيد للباحث]

يقر الدكتور طه حسين بوجود الظاهرة في أمم قديمة أخرى، بل ويرى أنها أصبحت "سنة أدبية" علـى مسـتوى التلقي، ولكنه يرفقها بكم غير قليل من أحكام القيمة الأخلاقية (كما تكشف ألفاظ، كذب- زور- انخدع- انخداع)، ثم يقـيم بوضوح تفرقة بين عالمٍ قديم كان من السهل أن ينخدع الناس فيه، ولم يكن يحوي عقولا تستطيع تحليل الأمور وفلسـفتها،

---

13 طه حسين، **في الشعر الجاهلي**، القاهرة، النهر للتوزيع والنشر، ط١٩٩٦/٣، ص ص ٨٢-٨٣.

وعالمٍ حديث يستطيع ناسه من النقـاد- أصـحاب التـاريخ والأدب والفلسفة- أن يمسكوا بالحقيقة، ويردوا الأشياء إلـى أصولها.

مرة أخرى تسطع فكرة "الأصول" التي تكشف هـذا التوق للسيطرة على الظاهرة، أو لنقل التوق للمحافظة علـى حضور تاريخي موهوم ينفي حركية النصوص، ويتعالى فوق الظاهرة، كما يغذي وهما حديثًا يثـق فـي إمكانيـة القيـام بعمليات عقلية تحليلية تعكس حركة التاريخ وصولا لأصـل الظواهر بصورة علمية لا يشوبها شك، باعتبـار أن حركـة المجتمع الإنساني خطية وإلى تطور مستمر، أو باعتبارهـا- في أحسن الأحوال- واضحة المعالم جلية التفـاعلات، بمـا يضمن أن تكون الحفريات الفكرية والتاريخية التي نقوم بهـا قادرة على إرجاع عجلة التاريخ نظريا، بما يقود بدوره إلـى انكشاف اللحظة التاريخية التي نريد التعـرف عليهـا بكـل أبعادها وتفاعلاتها المعقدة.

من ناحية ثانية لا يتوقف الدكتور طه حسين، عـن تعداد ملامح التقليد الشعري الشفوي مبديا تعجبه في كل مرة من تلك الملامح المدهشة التي لا يستطيع تفسيرها إلا عبـر

أفكار الكذب والصدق والموثوقية ومخارم المروءة. من ذلك ما يقرره متعجبا من الرواة الثقاة الذين كانوا يسهمون أحيانًا في حركية النصوص:

"والعجب أن رواة لم تفسد مروءتهم ولم يعرفوا بفسق ولا مجون ولا شعوبية قد كذبوا أيضا وانتحلوا. فأبو عمـرو بن العلاء يعترف بأنه وضع على الأعشى بيتا:

فَأَنْكَرتْنِي وما كَان الذِي نَكَرتْ

مِن الحوادِثِ إلا الشَيب والصلَعا

ويعترف الأصمعي بشيء يشبه ذلك.

ويقول اللاحقي إن سيبويه سأله عن إعمال العـرب "فعلا" فوضع له هذا البيت:

حذِر أمورا لا تُضِير وآمِن

ما لَيس ينجِيهِ مِن الأقدارِ

ومثل ذلك كثير."

ليس الأمر ببساطة الغواية التي دفعت رواة اكتسـبوا لقب "ثقة" إلى الوضع، إنه بحسب ما نحاول طرحه من جدل، تقليد يستند- بداية- إلى الثقافة الشفوية الخالصة، ولـم ينتـه

تماما بظهور المراحل الأولى لثقافة كتابية ربما لـم تكتمـل حتى الآن.

لقد اختار الرواة الوضاعون أن ينتموا صراحة لهـذا التقليد، والثقافة لم تكن بهذا الانزعـاج الـذي يبـدو عليـه الباحثون المحدثون، ويمكن أن الكثير من الأخبار التي تدل، ومنها على سبيل المثل خبر ورد في مراجع قديمـة كثيـرة منها طبقات ابن سلام، والأغاني، يقول الخبر:

قال ابن سلام: أخبرني أبو عبيدة عن يونس، قال:

قدم حماد البصرة على بلال بن أبي بردة وهو عليها، فقال: أما أطرفتني شيئا! فعاد إليه فأنشده القصيدة التي فـي شعر الحطيئة مديح أبي موسى (الأشعري)، قـال: ويحـك! يمدح الحطيئة أبا موسى ولا أعلم بـه، وأنـا أروي شـعر الحطيئة؟! ولكن دعها تذهب في الناس. (١٤) (طبقات فحول الشعراء/جـ ٤٨/١)

ليس من المعقول أن نفترض جهل حماد بأن بلال بن أبي بردة يروي شعر الحطيئة، إنمـا الأقـرب للمنطـق أن نفترض أنه كان يمارس شيئًا طريفًا **تتقبله الثقافة دون كبير**

---

14 التوضيحات بين الأقواس من **الأغاني**، جـ٢، ص ١٧٥.

وقوف عند أفكار الموثوقية والصـدق والكـذب بـالمعنى الأخلاقي. وهذا ما ينص عليه الخبر التالي:

أخبرني خلف: أنه سمع أهل البادية من بنـي سـعد يروون بيت النابغة للزبرقان بن بدر، فمن رواه للنابغة قال:

تَعدو الذئاب على من لا كِلاب لَه

وتَتِقي مربض المستَثْفِر الحامِي(15) ...

ومن رواه للزبرقان بن بدر قال:

إن الذِئاب تَرى من لا كِلاب لَه

وتَحتَمِي مربض المستَثْفِر الحامِي

ويروى "وتتقي". وسألت يونس عن البيت فقال: هـو للنابغة، أظن الزبرقان استزاده في شعره كالمثل حين جـاء موضعه لا مجتلبا له، وقد تفعل ذلك العرب لا يريـدون بـه السرقة. (طبقات فحول الشعراء/جـ ١/ ٥٧-٥٨)

---

15 المستثفر: "استثفر الكلب: إذا أدخل ذنبه بين رجليه حتى يلزقه ببطنه، وهي صفة للكلب الحامي". (طبقات فحول الشعراء/جـ ١/٥٧). ولم يفت المحقق أن يورد رواية أخرى من مخطوط مختلف تستبدل "المستنفر" بـ "المستثفر".

نص كلام يونس يؤكد جانبا من التقليد الذي نحـاول استكشافه، حيث يتضح أن المعيار هو توافق المقول الشعري السابق مع سياق القول الجديد، وهو ما لا تعده العرب سرقة. من ناحية أخرى لم يتوقف اهتمام الشراح القـدامى بجمـال الشعر على الأبيات الموثوق في نسبتها، فنجد أبـا عبيـدة، على سبيل المثل، يتعرض بالشرح لبيت أبي ذؤيـب الـذي يقول:

فكأن سفودين لما يقْتُرا (يفْتُرا)

عجِلا له بِشِواءِ شَربٍ يشْرب (الديوان/ ٣٠-٣١)

يشرح أبو عبيدة البيت على الرغم من أنه لم يعرفـه ولم يروه، بل إنه يعقد مقارنة بينه وبيت آخر للنابغة يـدور حول المعنى نفسه، مفضلا بيت النابغة الذي يقول فيه:

كأنه خَارِجا مِن جنْبِ صفْحتِهِ

سفود شَربٍ نَسوه عِند مفْتَأَدِ (الديوان/هامش رقم ١ /٣١)

غاضا الطرف عن أفكار التوثيق بشـتى تنويعاتهـا، التي تضم قضيتي الانتحال و السرقة في إهابها.

ولقد تعرض الدكتور مجدي توفيق لنص ابن سـلام السابق في إطار مناقشته لقضيتي السـرقة والانتحـال فـي

التراث النقدي العربي، فذهب إلى أن المفهوم الجـاهلي لمـا سمي لاحقا بالسرقة، أو بالانتحال كان أكثـر تسـامحا مـن بعض المفاهيم التي تشير للظاهرة الفنية نفسها، والتي بـدأت صياغتها في العصر الإسلامي، وغالبا بعد نشـوء حركـة التدوين النشطة، وظهور الرواة الثقاة. يقول:

أما المفهوم الجاهلي فكان يرى في الظـاهرة أمـرا طبيعيا في الإبداع، وأما المصطلح الإسلامي فكان يتـراوح بين مصطلح عنيف كالسـرقة والغصـب، وآخـر هـادئ كالأخذ(١٦).

وفي كل الحالات يتضح أن الجاهليين كـانوا أكثـر رحابة وقربا من حالة التكاتف الجمعي الهادف لتوسع آفـاق النص جماليا، ولمحاولة اسـتنفاد طاقاتـه التعبيريـة؛ كـان موقفهم- كما يمكن أن نفهم من خبر ابـن سـلام السـابق- متفهما بعمق للتقليد، بحيث لا يخلط التلاقح والتفاعل الفنيـين بمفاهيم أخلاقية كالسرقة والغصب وغيرهما.

---

16 مجدي توفيق، **مفهوم الإبداع الفني في النقد العربي القديم**، سلسلة دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٩٣، ص ٣٢٢.

ومن المرجح أن هذا التقليد الجمالي قد استمر لفترة غير قليلة بعد ظهور الإسلام، وحتى بعد بدء عمليات التدوين، وهو ما تظهره الأخبار المتفرقة التي تنص على أن الناس كانت تأخذ الجميل بغض النظر عن أفكار التوثيق والمصداقية، وهو ما تتحول معه الظاهرة الشعرية إلى تكوين مفتوح لا يتموقع فيه المؤلف كمركز لاهوتي متعالٍ خارج حدود الاختيارات الجمالية المتنوعة والمتغيرة للثقافة، الاختيارات التي تدعم فكرة اللعب الحر لمفردات البنية، وهو ما يتحول بمقتضاه المؤلف إلى وظيفة ضمن البنية العامة للظاهرة الشعرية، فلا سيطرة له على نصه بمجرد أن ينتجه ويمنحه للثقافة، التي تمارس لعبها الموسع له، أو – من زاوية أخرى- تحقق تجليها عبره، ممارسةً اختباراتها الجمالية، ومباهية بقدراتها التعبيرية. وهو ما يسوغ رفض تعديلات المؤلف إذا ما راق النص للثقافة- متمثلة هنا في جمهور المتلقين والنقاد- في صورته الأولى، حتى لو شاب هذه الصورة شبهة الخطأ النحوي. يورد ابن سلام هذه الرواية:

أخبرني يونس أن ابن أبي إسحاق قال للفرزدق في مديحه يزيد بن عبد الملك:

مستَقْبِلين شَمالَ الشامِ -تَضربنَا
بِحاصِبٍ كَنَدِيفِ القُطْن منْثُورِ
على عمائِمِنَا يلْقَى وأَرحِلنَا-
على زواحِفَ تُزجى مخها ريرِ

قال ابن إسحاق: أسأت، إنما هي رير، وكذلك قياس النحو في هذا الموضع. وقال يونس: والذي قال حسن جائز. فلما ألحوا علي الفرزدق / قال: "على زواحفَ نزجيها محاسيرِ". قال: ثم ترك الناس هذا ورجعوا إلى القول الأول. (طبقات فحول الشعراء/١٧)

كلمة الناس في النص السابق تشمل غالبا العامة والنقاد جميعا، وهو ما يؤكد فكرة وجود البدائل النصية للنص الواحد بشكل مألوف لديهم، ويؤكد حرية الاختيار التي مارسها مستقبلو الشعر في الوقت نفسه.

ولعل مفاهيم مثل "الصدق" و "السرقة"، وغيرها مما كان يطلق قديما في وصف إنتاج الشعر وتقبله يحتاج إلى دراسة مستقلة تستكشف أبعاد هذه الألفاظ من منظور التقليد

الذي يقترحه البحث. ولا أدل على ذلك من هـذا الوصـف لخاف الأحمر:

... اجتمع أصحابنا أنه كان أفرس الناس ببيت شعر، وأصدقه لسانًا. كنا لا نبالي إذا أخذنا عنه [خبرا]، أو أنشَـدنَا شعرا أن لا نسمعه مـن صـاحبه. (١٧) (طبقـات فحـول الشعراء/٢٣)

ما مفهوم الصدق في النص السـابق؟ ومـا معنـى انشغال الثقافة عن مفاهيم التوثيق وحقـوق التـأليف إلا أن

---

17 من الواضح أن هناك اتفاقًا قديما وحديثًا حول قدرة حماد ورهافة ذوقه الأدبي، ولعل الصدق هنا يتصل بهذا الذوق، إذ يبدو الأمر كمـا تقول سوزان ستيتكيفيتش : " ومهما كان صدق حماد الراوية مشـكوكا فيه، فإن ذوقه الأدبي لا يرقى إليه شك" وهو ما يعكس انشغال القدماء بمفهوم الصدق الفني وما يتصل بقدرة الراوي على الإتيـان بالجميـل بغض النظر عن أفكار المصداقية التوثيقية بالمعنى الذي اصـر عليـه الرواة الثقاة. يراجع:

* سوزان بينكني ستيتكيفيتش، **أدب السياسة وسياسة الأدب**، ترجمـة وتقديم: حسن البنا عز الدين، بالاشتراك مع المؤلفة، القـاهرة، الهيئـة المصرية العامة للكتاب، سلسلة دراسات أدبية، ١٩٩٨، ص ٥٧.

يكون الاهتمام منصبا في اتجاه آخر، اتجاه القيمة الجمالية للنص الشعري؟

يذهب البحث إلى أن الوعي النقدي القديم كان يتعامل مع بنية الظاهرة الشعرية الجاهلية باعتبارها بنية متفاعلة الأجزاء دونما مركز يحدد أطر اللعب الذي مارسته الثقافة على النصوص. ولأن الظاهرة الشعرية الجاهلية لم تقف عند حدود النص الشعري، بل إنها تتعداه إلى سياقات التفسير والتلقي، وكذلك لأن الشعر الجاهلي نفسه- كما يقول الدكتور محمد بريري- أقرب لأن يكون "جنسا أدبيا يقبل النمو ويعلو على الحدود الزمانية، ويعلو بالتالي على فكرة المؤلف التاريخي"(١٨)، بسبب ما سبق يمكن اعتبار ممارسات الوعي النقدي القديم الذي تعامل مع النص الجاهلي دون ربطه بمؤلف/ مركز يحقق شهوة الحضور الكامل في لحظة زمنية بعينها، يمكن اعتبار تلك الممارسات متحررة من ميتافيزيقا الحضور التي يسم بها دريدا وعينا كله، إنها تحديدا متحررة فيما يتصل بذلك النوع الأدبي المسمى بـ "الشعر

---

18 محمد بريري، **الخصومة بين الوعي الكتابي والوعي الشفاهي:قراءة أولية**، مرجع سابق ، ص ٧٠.

الجاهلي". ليس الأمر صعبا على الإثبات خاصة إذا تمت المقارنة بين هذه الممارسة المتحررة (ويمثلها غالبا وعي الرواة الوضاعين تحديدا) من ناحية، ووعي معاصريهم الساعين **لتمكين التقليد الكتابي،** والمؤسسين في الوقت نفسه لفكرة المؤلف/ المركز، إضافة إلى وعي الباحثين المحدثين التي تحولت لديهم مسألة حضور المؤلف/ المركز المتحكم في حدود الدلالة في النص والموجه لها إلى بداهة غير قابلة للشك من ناحية أخرى. الوعي القديم، على أقل تقدير، وعي متعرف على نوع آخر من البنى التي لا تكون مسألة المركز المسيطر على لعب مفرداتها فاعلة فيها بالمعنى الذي يطرحه دريدا.

اللعب قائم هناك من البداية، منذ اللحظات الأولى لتأليف النص، وهو لعب يتخذ شكلا جماعيا يمارسه الشاعر ورواته جميعا منذ بدء عملية التأليف. يقول عبد الحميد الشلقاني:

وتنعقد في كثير من الأحايين علاقة وطيدة بين الشاعر وراويته، فالراوية أو الطالب يرى في الشاعر مصدر علمه، واستوجب الوفاء أن يظل على ولائه له يرى رأيه

ويدافع عنه... وربما وجد في هذه الصـلة مبـررا لتعـديل الشعر أو إصلاحه، وهذه قضية ضخمة لا يجب أن نعممهـا أو نتوسع فيها، ولكننا وجدنا خلفا يقولها فيمـا يحـدث بـه الأصمعي، فيقول: قرأت على خاف شعر جرير، فلما بلغـت إلى قوله:

ويومٍ كإبهامِ القَطَاةِ محبب

إلى هواه غَالِب لِي باطِلُه

رزقْنَا بِهِ الصيد الغَزير ولَم نَكُن

كمن نَبلُه محرومةٌ وحبائِلُه

فَيالَك يوما خَيره قبلَ شَرِهِ

تَغَيب واشِيهِ وأقْصر عاذِلُه

فقال: ويله، ما ينفعه خير يؤول إلى شر؟ فقلت لـه: هكذا قرأته على أبي عمرو. فقال لي: صدقت، وكـذا قالـه جرير وكان قليل التنقيح مشرد الألفاظ وما كان أبو عمـرو ليقرئك إلا كما سمع، فقلت: فكيف كان يجب أن يقول؟ قال: الأجود لو قال:

فَيالَك يوما خَيره دون شَرِهِ

فاروه هكذا فقد كانت الرواة قديما تصلح من أشـعار القدماء (١٩)

ورد الخبر في الموشح وهو ليس وحيدا في بابه؛ فقد لاحظ كثير من البـاحثين العـرب والأجانـب دور الـرواة واشتراكهم في عملية إنتاج النص الشعري من بداية تأليفـه، بل ولعل دورهم كان مقدما على دور الشاعر على المستوى الثقافي؛ حيث لعب الراوي- أو الكيان الثقافي الذي يقوم بهذا الدور أيا كان اسمه ومكانته في عملية الإنتاج الفنـي- دور الأداة التي سمحت للثقافة أن تمارس لعبها الموسـع لحـدود النصوص الجمالية كما يحاول البحـث أن يجـادل. يقـول الدكتور يوسف خليف متفقًا مع موقف بلاشير:

والواقع أن دور الراوي كان- كما يقـول بلاشـير- دورا خطيرا ... وكانت مهمته الأساسية معاونة الشاعر على نشر قصائده بين الجماهير ... ولكنه- في بعض الأحيـان-

---

19 عبد الحميد الشلقاني، **الأعراب الرواة**، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٧، ص ١٩.

كان يعينه على إنشائها، وأيضا يصحح ما بها من أخطـاء، ويقوم ما اعوج منها (٢٠).

يتسع دور الراوي إلى التعـديل بعـد انتهـاء دور الشاعر، مع مشاركته الأخير في إنشاء النص بداءة، وهو ما دعا الدكتور خليف إلى أن يضمن كلامه تحفظًا يبدو محاولا الحد من الظاهرة (... ولكنه- في بعض الأحيان-...) وهـو ما يعكس قلقًا من استكشاف حالة التكاتف الجماعي تلك فـي تخليق النص وتوسيع أفقه الجمالي والدلالي، أو على الأقـل **يعكس رغبة** في محاصرة هذا الاحتمال بما لا يشوش نقـاء المصدر بصورة كبيرة.

يمثل ما سبق موقف كثيـر مـن البـاحثين الـذين يتعرضون لأخبار تدل على عدم انفـراد الشـاعر بعمليـة التأليف، أو التعديل في النص الشعري الجاهلي (٢١)، الرواة

---

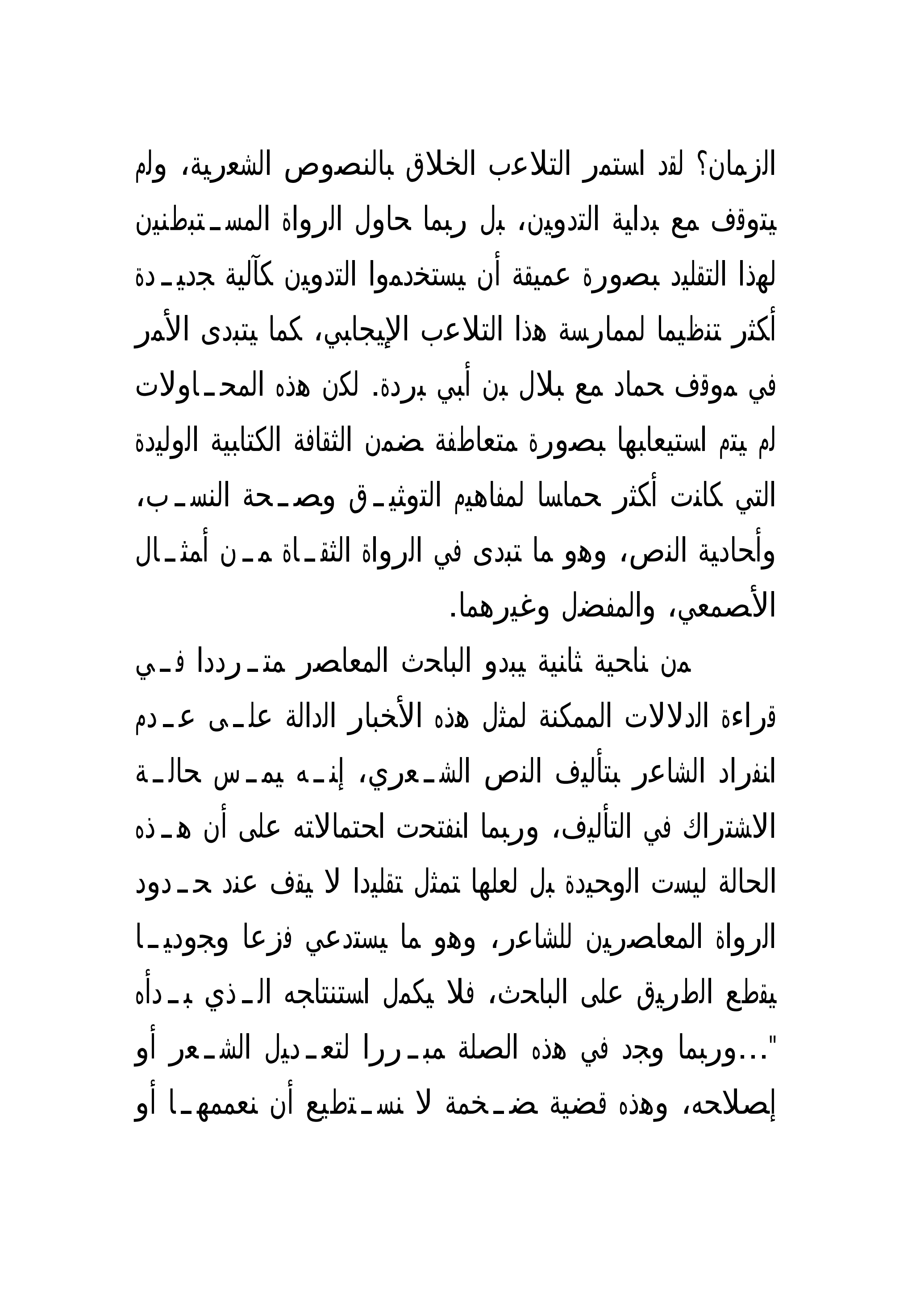
20 يوسف خليف، **دراسات في الشعر الجاهلي**، مكتبة غريب، القاهرة، ١٩٨١، ص ٢٠.

21 يتعرض بعض الباحثين المعاصرين لعدد من هذه الأخبار دون أن يمدها على استقامتها على مستوى الاستنتاج.يراجع على سبيل المثـال: مصطفى عبد الشافي الشورى، **الشعر الجاهلي: تفسير أسطوري**، دار المعارف، القاهرة، ط١٩٨٦/١، ص ٢٨.

كانت تصلح من أقوال القدماء بتصريح من الثقافة التي تولى اهتمامها للقيمة الفنية بالأساس. يستمر التقليد الذي يوسع آفاق النص الجمالية، بحسب قدرات من يقوم بهذا التوسيع، فالبيت الثالث قد تم تفسيره بصورة محددة أنتجت الركاكة في نظـر الأصمعي، إذ الخير في البيت- طبقًا له- سابق على الشـر في الزمن، غير أنه يمكننا اعتبار كلمة "قبـل" حكـم قيمـةٍ، فتصبح دالة على المكانة، أو على القيمة المعنويـة للخيـر، فتكون هنا أقرب لمعنى "يفوق"، ولعلنا نشارك بذلك مجـددا في التقليد الذي عدل خلفٌ بناء عليـه قصـيدةَ جريـر دون تردد.

من الواضح إذن أن جماعية التأليف قد بـدأت منـذ اللحظات الأولى لولادة النص ، فما بالنا باستمرار هذه الحالة من التنقيح والتقليب والبحث عن ممكنات الـنص- دون أن تنفي الروايات بعضها البعض- لما يزيد علـى قـرن مـن

حيث يذكر الدكتور الشورى سببا آخر لتكثر الروايات هو انتمـاء الرواة أحيانا لقبيلة غير قبيلة الشاعر، مـؤدين الـنص الشـعري بمقتضى لهجاتهم أحيانًا، وهو ما يؤدي لتكثر الروايات. (المرجـع السابق، الصفحة نفسها).

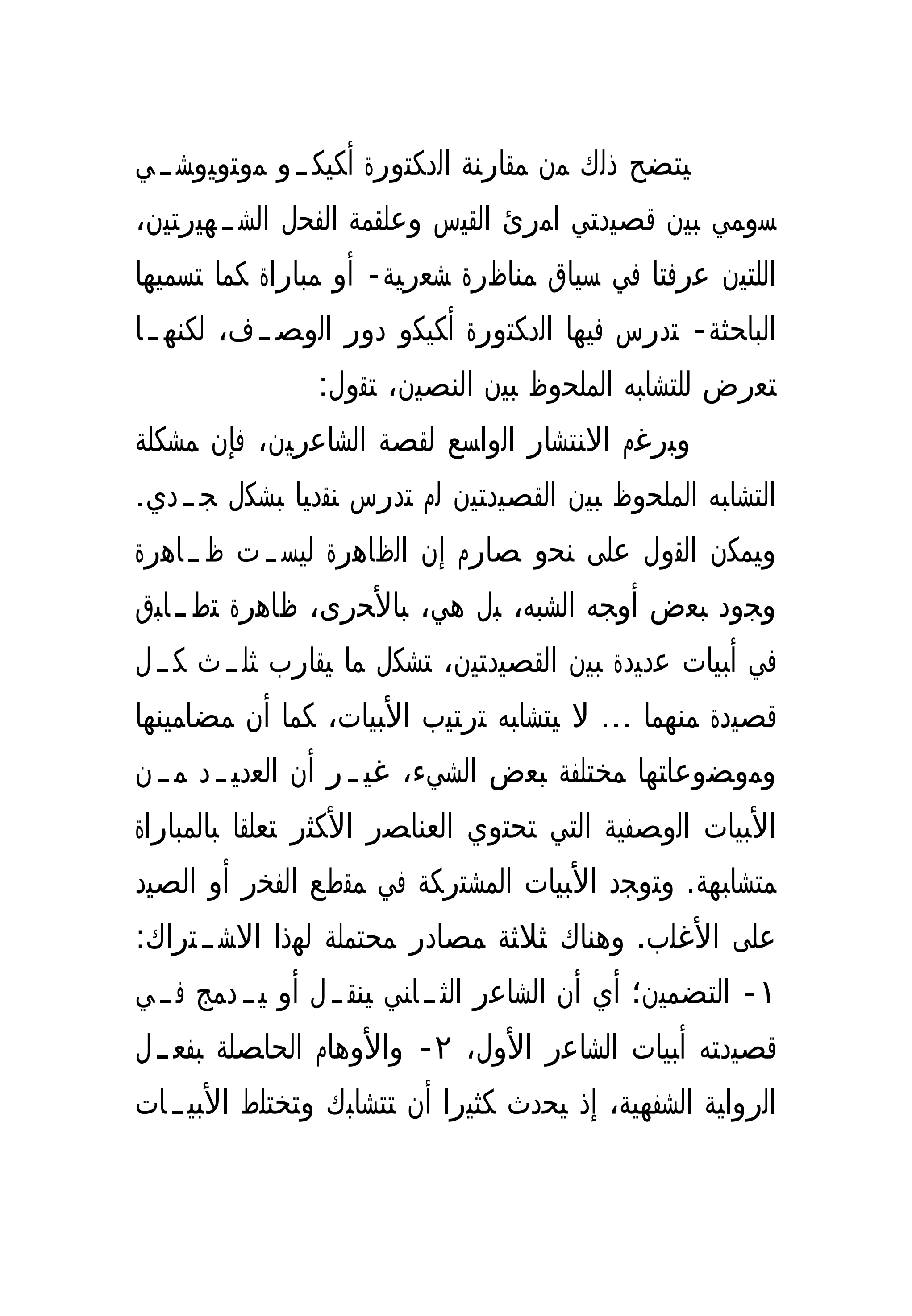


الزمان؟ لقد استمر التلاعب الخلاق بالنصوص الشعرية، ولم يتوقف مع بداية التدوين، بل ربما حاول الرواة المستبطنين لهذا التقليد بصورة عميقة أن يستخدموا التدوين كآلية جديدة أكثر تنظيما لممارسة هذا التلاعب الإيجابي، كما يتبدى الأمر في موقف حماد مع بلال بن أبي بردة. لكن هذه المحاولات لم يتم استيعابها بصورة متعاطفة ضمن الثقافة الكتابية الوليدة التي كانت أكثر حماسا لمفاهيم التوثيق وصحة النسب، وأحادية النص، وهو ما تبدى في الرواة الثقاة من أمثال الأصمعي، والمفضل وغيرهما.

من ناحية ثانية يبدو الباحث المعاصر مترددا في قراءة الدلالات الممكنة لمثل هذه الأخبار الدالة على عدم انفراد الشاعر بتأليف النص الشعري، إنه يمس حالة الاشتراك في التأليف، وربما انفتحت احتمالاته على أن هذه الحالة ليست الوحيدة بل لعلها تمثل تقليدا لا يقف عند حدود الرواة المعاصرين للشاعر، وهو ما يستدعي فزعا وجوديا يقطع الطريق على الباحث، فلا يكمل استنتاجه الذي بدأه "...وربما وجد في هذه الصلة مبررا لتعديل الشعر أو إصلاحه، وهذه قضية ضخمة لا نستطيع أن نعممها أو

نتوسع فيها..."، الباحث المعاصر منغـرس فـي تشـابكات لحظته التاريخية؛ أي في وعي له سـمت كتـابي يفـرض مقولات التوثيق، والثبات النصي، وحقوق التـأليف...الـخ، إضافة إلى قضية الانتحال بصورتها التي تم تعميمها على يد الدكتور طه حسين ومرجليوث. الفزع الوجودي الذي بـدت مقدماته عند الدكتور عبد الحميد الشلقاني، يتبدى واضحا عند الأستاذ محمود محمد شاكر في مقدمته لكتاب أسرار البلاغة؛ حيث يقول إن الشك في موثوقية الشعر الجاهلي قـد: " رج حياتي رجا شديدا وزلزل نفسي" ، وهو ما تناولـه البحـث تفصيلا في الفصل الأول.

إن غياب التقليد الذي يشير إليه هذا الفصـل يبـدو مغلقًا ممكناتٍ كبيرةً في الفهم والتفسير، حتـى فـي حالـة الباحثين الذين يضعون مقـولات النظريـة الشـفوية فـي اعتبارهم، كما يسمح باستمرار الاعتماد على رواية وحيـدة للنص الشعري الواحد، واعتبار الفروق الحادثة بين الروايات المختلفة للنص الواحد، أو بين النصوص المتشـابهة-التـي يمكن إدخالها في باب السرقة أو في باب مشـكلات التناقـل الشفوي للرواية- اعتبار هذه الفروق غير ذات أهمية.


يتضح ذلك من مقارنة الدكتورة أكيكـو موتويوشـي سومي بين قصيدتي امرئ القيس وعلقمة الفحل الشـهيرتين، اللتين عرفتا في سياق مناظرة شعرية- أو مباراة كما تسميها الباحثة- تدرس فيها الدكتورة أكيكو دور الوصـف، لكنهـا تعرض للتشابه الملحوظ بين النصين، تقول:

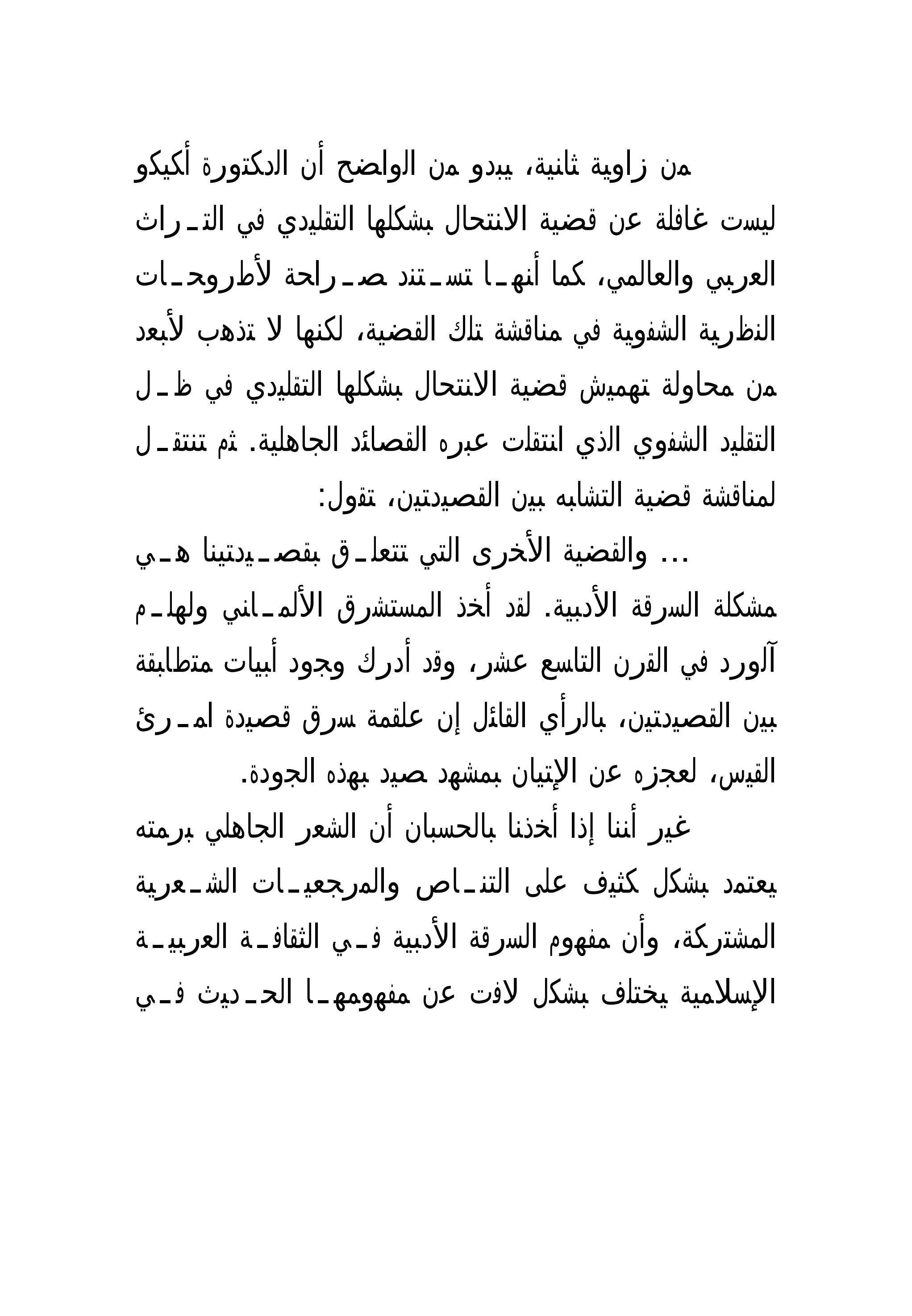
وبرغم الانتشار الواسع لقصة الشاعرين، فإن مشكلة التشابه الملحوظ بين القصيدتين لم تدرس نقديا بشكل جـدي. ويمكن القول على نحو صارم إن الظاهرة ليسـت ظـاهرة وجود بعض أوجه الشبه، بل هي، بالأحرى، ظاهرة تطـابق في أبيات عديدة بين القصيدتين، تشكل ما يقارب ثلـث كـل قصيدة منهما ... لا يتشابه ترتيب الأبيات، كما أن مضامينها وموضوعاتها مختلفة بعض الشيء، غيـر أن العديـد مـن الأبيات الوصفية التي تحتوي العناصر الأكثر تعلقا بالمباراة متشابهة. وتوجد الأبيات المشتركة في مقطع الفخر أو الصيد على الأغاب. وهناك ثلاثة مصادر محتملة لهذا الاشـتراك: ١- التضمين؛ أي أن الشاعر الثـاني ينقـل أو يـدمج فـي قصيدته أبيات الشاعر الأول، ٢- والأوهام الحاصلة بفعـل الرواية الشفهية، إذ يحدث كثيرا أن تتشابك وتختلط الأبيـات

بين قصيدتين مرتبطتين على نحو وثيق وتشتركان في القافية والوزن والموضوع، ٣- والتلاعب الأدبي بالنصوص.(٢٢)

تحصر الدكتورة أكيكو احتمالات التشابه في الأسباب الثلاثة السابقة، وهي تقترب كثيرا مما نذهب إليه حين تشير إلى احتمال أن يكون الشاعر الثاني قد ضمن أبيات الشـاعر الأول في قصيدته، لكنها فيما يبدو تستخدم مفهوم التضـمين بالمعنى الكتابي الحديث، بحيث تبقـى الحقـوق محفوظـة وواضحة للشاعر الأول صاحب حق التأليف "الأصـلي"، ولا تقصد إلى إمكان أن يكون الشاعر الثاني يسـتخدم بصـورة طبيعية بعض التراكيب موسعا عبرها الأفق الجمالي لنصه- وللنص الذي يتفاعل معه- أو موسعا الأفق الجمـالي لهـذه التراكيب نفسها بإدخالها في نصه، وعلى أفضل التقـديرات فالشاعران يتفاعلان بناء على وجود مرجعيـات مشـتركة تتحرك في وعيهما بصورة تلقائية بناء على التقاليد الشـفوية للتأليف.

---

22 أكيكو موتويوشي سومي، **المباراة طقسا احتفاليا: مباراة شعرية جاهلية في وصف الخيل بين امرئ القيس وعلقمة الفحل**، مجلـة الأبحاث، الجامعة الأمريكية ببيروت، ٢٠٠٢-٢٠٠٣، ص ٩٧.



من زاوية ثانية، يبدو من الواضح أن الدكتورة أكيكو ليست غافلة عن قضية الانتحال بشكلها التقليدي في التراث العربي والعالمي، كما أنها تستند صراحة لأطروحات النظرية الشفوية في مناقشة تلك القضية، لكنها لا تذهب لأبعد من محاولة تهميش قضية الانتحال بشكلها التقليدي في ظل التقليد الشفوي الذي انتقلت عبره القصائد الجاهلية. ثم تنتقل لمناقشة قضية التشابه بين القصيدتين، تقول:

... والقضية الأخرى التي تتعلق بقصيدتينا هي مشكلة السرقة الأدبية. لقد أخذ المستشرق الألماني ولهلم آلورد في القرن التاسع عشر، وقد أدرك وجود أبيات متطابقة بين القصيدتين، بالرأي القائل إن علقمة سرق قصيدة امرئ القيس، لعجزه عن الإتيان بمشهد صيد بهذه الجودة.

غير أننا إذا أخذنا بالحسبان أن الشعر الجاهلي برمته يعتمد بشكل كثيف على التناص والمرجعيات الشعرية المشتركة، وأن مفهوم السرقة الأدبية في الثقافة العربية الإسلامية يختلف بشكل لافت عن مفهومها الحديث في

الغرب، فإن مناقشة هذه القضية ستبدو أمرا عقيما فيما يتعلق بقصائد العصر الجاهلي وصدر الإسلام المتناقلة شفهيا.(٢٣)

لا تأخذ الباحثة إذن بمقولة السرقة بالمعنى الحديث، وتفضل عليها التفسير المستند إلى النظريـة الشـفوية كمـا طرحها جيمس مونرو (٢٤). لكنها لا تتطرق للفروق الدقيقة بين الروايات التي تجعل من نص علقمة توسيعا لآفاق نـص امرئ القيس على المستوى الجمالي، إنها تثبت الفروق بدقـة شديدة في هوامش دراستها، لكنها تعتبرها- كما يتضح مبدئيا من وضع هذه الفروق بين الروايات في الهامش- فروقًا غير ذات دلالة، رغم أنها تصل أحيانًا لتغير معظم شطر، من ذلك بيت امرئ القيس القائل:

تَرى الفَأر ِفي مستَنْقَعِ القَاعِ لاحِبا
على جددِ الصحراءِ من شد ملهبِ

تعلق الدكتورة أكيكو في الهامش:

---

23 السابق، ص ص ١٠٥-١٠٦.

24 السابق، ص ١٠٦.

يطابقه البيت ٣٥ عند علقمـة مـع اسـتبدال "عـن مسترغب القدر لائحا" بـ "في مستنقع القاع لاحبا" في الشطر الأول (٢٥)

وعلى الرغم من إثباتها لفروق كثيرة- فـي معظـم الأبيات المتشابهة- يمكنها أن تكون دالة ومؤثرة بين روايات الأبيات في قصيدتي امرئ القيس وعلقمة، لم تلتفت الدكتورة أكيكو لما يمكن أن تحدثه هذه الفروق من تغيير في الأبعـاد الدلالية أو الجمالية للنصين، كما لم تلتفت لإمكان أن يكـون اهتمام الثقافة- التي تسلمت النصين في نهاية الأمر- منصبا على تحقيق مبارزة فنية موازية علـى مسـتوى جماليـات النصين، بحيث يتآزران في نهاية الأمر موسعين الأفق الفني لموضوع المبارزة، وهو هنا الفخر والصيد.

إن ما تذهب إليه الدراسة هو أن التقليد الموسع لأفق النص جماليا ودلاليا قد ظل فاعلا حتى مع دخـول مفـاهيم كتابية للوعي العربي القديم، تلك المفاهيم التي آخذـت ببـدء تمكن البنية ذات المركز من الوعي، البنية التي تم تطبيقهـا كاملة على حالة الشعر القديم، وحاولت مع تمكنها من الوعي

---

25 السابق، ص ١١٠.

الحديث أن تمحو التقليد الشفوي بصورة كاملة، وأن تمحـو معه فكرة اللعب الحر للمفردات، وذلك عبر إثبات المركـز/ المؤلف بوصفه بداهة كانت غائبة عن القدماء.

تتبدى المحاولات المبكرة لتمكين البنية ذات المركز من الخبر التالي :

قال رؤبة: كلما قلت شعرا سرقه ذو الرمة، فقيل له: وما ذاك؟ قال: قلت

حي الشهيقِ ميتُ الأنفَاسِ

فقال هو:

يطْرحن بِالمهارِقِ الأغْفَال   كل جهيضٍ لَثِقِ السربال

حي الشهيقِ ميتِ الأوصال

فقلت له: فقوله وا   أجود من قولك، وإن كان سرقه منك، فقال: ذاك أغم لي. (الأغاني/ج١٨/٣٠-٣١)

يحاول رؤبة صرف نظر المستمع نحو أفكار التوثيق وحقوق التأليف؛ فيبدأ كلامه مصدرا حكما أخلاقيا (السرقة)، لكنه يستبطن التقليد الثقافي حول توسيع أفق الـنص جماليـا بصورة متعمدة، التقليد المتأسس على الوعي الشفوي المتغلب حتى وقتئذٍ، وهو ما دعاه للاستسلام في نهاية الخبر للمعيـار

الجمالي الذي استخدمه المستمع، وهو ما يبرر أيضا انتهـاء الخبر عند هذا الحد. مازال الصراع محسوما للتقليد الجمالي الصادر عن الوعي الشفوي، في مقابل الوعي الكتابي الوليد المتجلي أيضا لدى المستمع الذي وافق بصورة جزئية علـى مقولة السرقة "...وإن كان سرقه منك..."، لكنه في النهايـة غير مبالٍ أو مجرمٍ لفعل السرقة هذا، الذي يمكن تسميته ،من زاوية أخرى، فعل توسيع أفق النص جماليا.

ولعل ما يذهب إليه عبد الفتاح كيليطو حين يقـارن بين بيتين لكل من أبي العلاء المعري وعمر الخيام يؤكد مـا يذهب إليه البحث، يقول:

ذات مساء... نظم عمر الخيام بيته المشهور:

فَامشِ الهوينَا إن هذَا الثرى

مِن أعينٍ ساحِرةٍ الإحورارِ

نظمه ودونه، ثم شخص ببصره بعيدا جهـة الشـام، وبالضبط جهة معرة النعمان ... كان الخيام يعرف أن هـذا البيت يكاد يكون ترجمة حرفية لبيت المعري:

خَففْ الوطء ما أظُن أدِيم الـ

أرضِ إلا مِن هذه الأجسادِ

انتحال؟ المسألة فيها نظر، فالقـدماء كـانوا يـرون الشاعر الفلق هو الذي يجيد السرقة. وفـي سـياق مخـالف ومماثل في آن، كتب ت.س. إليوت: "الشاعر الردئ يستعير، أما الشاعر الجيد فيسرق" (٢٦)

وبغض النظر عن سياق تحليل كيليطـو، فقـد قـدم بمقارنته تلك ما يعضد توجه البحث، حيث يحتاج **مصـطلح السرقة السابق أن نعيد النظر فيه، بحيث** نخرجه من مجال الفعل الأخلاقي إلى مجال المصطلح الفني، الـذي يمكـن أن يكون تعبيرا- بحسب كلام كيليطو وإليوت- عن مدى قـدرة الشاعر على تمثل تراثه والتفاعل معـه، يتحقـق ذلـك إذا اعتمدنا فكرة التوجه المقصود نحو توسيع أفـق النصـوص الشعرية جماليا ودلاليا، فليس الخيام جاهلا ببيت المعـري، لكنه فيما يبدو كان يفهم- دون حاجة لتقديم فهمه- تماما مثل معاصريه وأسلافه- أن القيمة تنصب على ما يتمتع به النص من أبعاد جمالية، ومدى ما يستطيع أن يفتحه، أو يوحي بـه من آفاق أخرى للكتابة.

---

26 عبد الفتـاح كيليطـو، **أبو العلاء المعري أو متاهات القول**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١/٢٠٠٠، ص ١١.

لم يغب هذا التقليد عن الباحثين المحـدثين أيضـا، لكنهم يدورون بصورة مبدئية حول المؤلف/ المركز الـذي يغلق احتمالات التوصل إلى هذا التقليد الموسـع لإمكانـات النصوص الشعرية عبر ما يمكن تسميته بجماعية التـأليف، ولعل ما توصل إليه الدكتور شوقي ضيف يمثل ما نذهب إليه بصورة واضحة؛ فهو يقف على حالة المداولة الجمعية حول النص الشعري، لكنه يلتزم في صلابة بإرجاع فعل التعـديل والتغيير إلى الشاعر الذي يتم إلباسه صورة الشاعر الكتـابي في الوعي المعاصر. يقول دكتور ضيف:

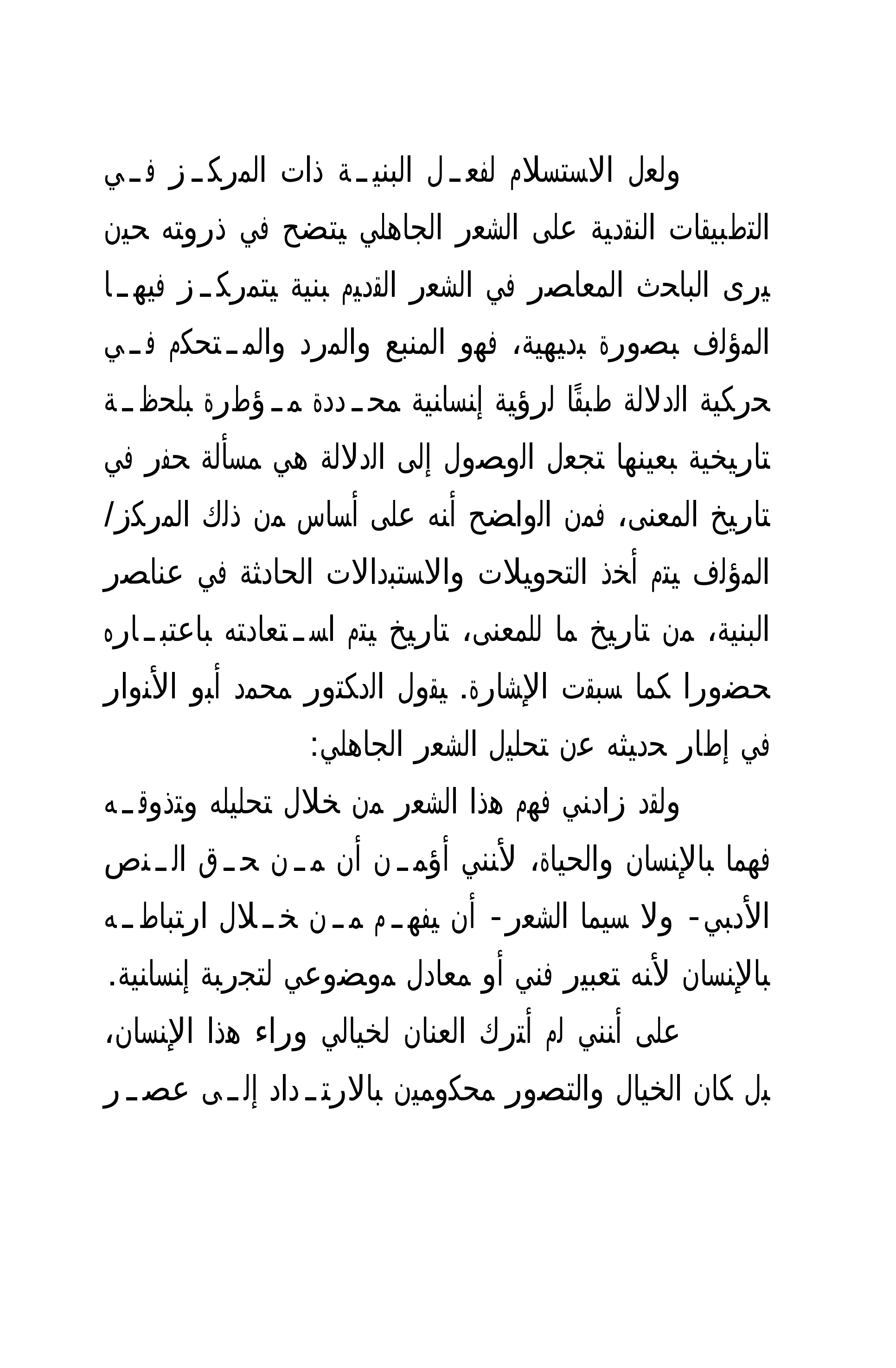
ولم تكن هناك براعة في الموضوعات وما يتصل بها من معان إلا ما يأتي نادرا، فاتجهوا إلـى قوالـب التعبيـر، وبذلك أصبح المدار على القالب لا على المضمون ... وربما دل ذلك على أن مطولاتهم لم تكن تصنع دفعة واحـدة، بـل كانت تصنع على دفعات ... فقد كان الشاعر يصـنعها فـي أزمنة مختلفة، وأغلب الظن أنه كان إذا صنع قطعة عرضها على بعض شعراء قبيلته وبعض من يلزمه من رواته، فكانوا يروونها بصورة، وما يلبث أن يعيد فيها النظر فيبـدل فـي بعض أبياتها، يبدل كلمة بكلمة، وقد يحذف بيتا. ومعنى ذلك

أن صناعة المطولات أعدت منذ العصر الجاهلي لاخـتلاف الرواية فيها بسبب ما كـان يدخلـه صـاحبها عليهـا مـن تعديل.(٢٧)

يمر الدكتور ضيف مرور الكرام على حدث عرض القصيدة على القبيلة والرواة، وكأنه عرض لمجرد الإعـلام والسماح بالتناقل، وليس عرضا يتقبل فيـه الشـاعر النقـد واقتراحات التعديل بما يوسع أفق النص جماليا ودلاليا، فكل ما كان يشغل الدكتور ضيف في سياقه الخاص هـو تبريـر تعدد الرواية دون المساس بأفكار الموثوقية ونقاء النصوص في دلالتها على شاعر فرد بعينه. الشـعر الجـاهلي طبقًـا للدكتور ضيف، كان متعدد الروايات من البداية ولكن بفعـل المؤلف/ المركز وحده، دون أدنى تدخل من الثقافة المعاصرة له أو التالية عليه. إنه تجربة شعرية صادرة عـن الصـورة الكتابية الحديثة التي هيمنت عليها بشكل كامـل البنيـةُ ذات المركز. غير أن ما سبق لا ينفي- كما سبقت الإشارة- إلى أن الشاعر كان أحد مصادر التعديل وتعدد الرواية.

---

27 شوقي ضيف، **العصر الجاهلي**، مرجع سابق، ص ص ٢٢٦-٢٢٧.



ولعل الاستسلام لفعـل البنيـة ذات المركـز فـي التطبيقات النقدية على الشعر الجاهلي يتضح في ذروته حين يرى الباحث المعاصر في الشعر القديم بنية يتمركـز فيهـا المؤلف بصورة بديهية، فهو المنبع والمرد والمـتحكم فـي حركية الدلالة طبقًا لرؤية إنسانية محـددة مـؤطرة بلحظـة تاريخية بعينها تجعل الوصول إلى الدلالة هي مسألة حفر في تاريخ المعنى، فمن الواضح أنه على أساس من ذلك المركز/ المؤلف يتم أخذ التحويلات والاستبدالات الحادثة في عناصر البنية، من تاريخ ما للمعنى، تاريخ يتم اسـتعادته باعتبـاره حضورا كما سبقت الإشارة. يقول الدكتور محمد أبو الأنوار في إطار حديثه عن تحليل الشعر الجاهلي:

ولقد زادني فهم هذا الشعر من خلال تحليله وتذوقـه فهما بالإنسان والحياة، لأنني أؤمـن أن مـن حـق الـنص الأدبي- ولا سيما الشعر- أن يفهـم مـن خـلال ارتباطـه بالإنسان لأنه تعبير فني أو معادل موضوعي لتجربة إنسانية.

على أنني لم أترك العنان لخيالي وراء هذا الإنسان، بل كان الخيال والتصور محكومين بالارتـداد إلـى عصـر

الشاعر، ومحاولة النفاذ إلى ذاته هو من خلال عصره وشتى الظروف المكونة له والمحيطة به. (٢٨)

إن فهم الإنسان والحياة يتم عبر الشعر، عبر اللغـة، وكل ذلك يتم من خلال البنية ذات المركز، الذي هو الشاعر في حالتنا تلك، المعنى في ارتباطه بذات الشاعر يحقق حالة الحضور الكامل بصورة تاريخية مسقطة على الشعر القديم، فالشعر معادل موضوعي لذات إنسانية واقعة في نقطة بعينها

---

28 محمد أبو الأنوار، **الشعر الجاهلي: مادته الفكرية وطبيعته الفنية**، مكتبة دار الشباب، القاهرة، ١٩٧٦، ص ٥.

ويتفق معظم الباحثين، مع الدكتور أبو الأنوار، على أن شخص الشاعر الجاهلي مشاعره وتجاربه هي ما يمكنه أن يمثل وحدة داخل القصيدة، دون رؤيتها الفلسفية أو تماسكها الفني؛ إنها كيان غير مترابط إلا فـي علاقته بالمركز /الشاعر. يراجع في ذلك على سبيل المثال:

١-محمد غنيمي هلال، **النقد الأدبي الحديث**، مكتبـة نهضـة مصـر، القاهرة، ١٩٩٦، ص ص ٣٧٤-٣٧٥.

٢- أنيس المقدسـي، **الشعر العربي في قديم الزمان وحديثه**، كتـاب العربي، الكويت، الكتاب الثالث عشر، أكتوبر ١٩٨٦، ص ٧١.

٣- وجيه يعقوب السـيد، **من قضايا الشعر الجاهلي**، مكتبـة الآداب، القاهرة،ط١/٢٠٠٠، ص٥٨.

على محوري الزمان والمكان، والناقد- الذي يلعب هنا دور عالم الحفريات- يمكنه أن يرتد بالعمليات التاريخية عبر اللغة إلى عصر الشاعر ليستقي المعنى التاريخي الذي يعبر- في الوقت نفسه- عن ذلك الحضور الحلمي المتحقق في هذه اللحظة. فإذا أضفنا حالة التطابق مع الذات، التي تقود إلى انمحاء المسافة بين الدال والمدلول في حالة التعبير عبر الصوت المسموع، بحيث تصبح القصيدة تعبيرا شفافًا عن ذات الشاعر الشفوي، تعبيرا مطابقًا لتجربته ومقاصده في لحظة القول، إذا أضفنا ذلك أمكننا أن نفهم الربط القائم في المقتطف السابق بين اللغة وذات الشاعر(٢٩) .

---

29 يبدو أمر دلالة اللغة الشعرية على ذات الشاعر أمرا بديهيا في الممارسات النقدية المعاصرة معظمها، وهو ما يكسب القصائد أهميتها من قدرتها على تصوير ما يختلج في ذوات الشعراء. يقول الدكتور أحمد منصور نفادي في تحليله للمقدمات الطللية:

> وكما دلت المقدمات الطللية على نفسيات الشعراء وأوحت بما تنطوي عليه هذه النفسيات من عاطفة صادقة نحو محبوباتهم... فإن هذه المقدمات صورت لنا تصويرا صادقا جليا مشاعر الشعراء

وحتى يمكن إدراك حالة الحضور تلك في نقائها لابد أن يتحرك الباحث نقيا دون أية تحيزات مرتبطـة بلحظتـه التاريخية نحو الماضي لاكتشاف الدلالة التاريخية المتصـلة بالعصر وظروفه، حتى يكون التعرف على ذات الشاعر في حضورها المكتمل تعرفًا صافيا لا تشوبه شـطحات خيـال الباحث (...على أني لم أترك العنان لخيالي...الخ).

ومع ذلك لم يبدأ التوجه الممركـز للمؤلـف علـى مستوى التلاعب الإيجابي بالنص الشعري الجاهلي حديثًا، بل كان قديما قدم ظهور أفكار التوثيق وتغلغلهـا فـي الثقافـة

الجاهليين نحو بيئتهم البدوية وظـروف حياتهم بها

يبدو الأمر بديهيا تماما، والعلاقة صافية لا تشوبها شائبة، فلا مسـافة تذكر في المقتطف السابق بين اللغة- فنية كانت أو تأريخية- ونفسـية من ينتجها، والغرض في النهاية هو الدلالة على ذات شـاعر/ مركـز وحيد من أكثر من زاوية. يراجع:

* أحمد أحمد منصور نفادي، **الوقوف على الأطلال تطوره في الشعر العربي وتأثيره في الأدب الفارسي**، مطبعة الجبلاوي، القـاهرة، ط١/ ١٩٨٧، ص ٢٧.

العربية مع ظهور الوعي الكتابي وتغلغله، وهو ما يمكن أن نلمحه في الأخبار التي وردت عن توقف الشعراء الجاهليين عند بعض مشكلات القافية التي لم تكن تظهر فـي النطـق بلهجات القبائل فيما يبدو، وإصلاحهم لها. ورد الخبر التـالي في الأغاني:

كان النابغة يقول: إن في شعري لعاهـة مـا أقـف عليها. فلما قدم المدينة غُني في شعره؛ فلما سمع قوله "واتقَتْنَا بِاليدِ" و "يكَاد مِن اللطَافَةِ يعقَد" تبين له لمـا مـدتْ "باليـد" فصارت الكسرة ياء ومدت "يعقد" فصارت الضمة كـالواو، ففطن فغيره وجعله:

* عنَم علَى أغْصانِهِ لَم يعقَدِ * (٣٠)

---

30 العبارات من قصيدته المشهورة في وصف زوجة النعمـان التـي مطلعها:

أمِن آل ميةَ رائِح أو مغْتَدِي   عجلان ذَا زادٍ وغَير مزودِ

والأبيات التي يقال إن النابغة عدلها هي:

سقَطَ النصِيفُ ولَم تُرد إسقَاطَه   فَتَنَاولَتْه واتقَتْنَا بِاليدِ

بِمخَضبٍ رخْصٍ كأَن بنَانَـُه   عنَم يكَاد مِن اللطَافَةِ يعقَـد (عـنَم علَى أغْصانِهِ لَم يعقَدِ)

وكان يقول: وردت يثرب وفـي شـعري عاهـة، فصدرت عنها وأنا أشعر الناس. (الأغاني/ج١١/١٠-١١)

النص السابق جدير بالشـك علـى طريقـة قضـية الانتحال، خاصة مع ارتباط التغيير الذي يفترض أن النابغـة قد أدخله على نصه بمدينة الرسـول (ص)، وعلاقـة ذلـك بالنص الذي ينسب للنابغة ويبدو فيه متطهرا- بصورة تبـدو أقرب للتطهر الديني- من عيبه بعد زيارة المدينـة (وردت يثرب وفي شعري عاهة، فصدرت عنها وأنا أشعر النـاس). وحتى لا نقع في تكلف تأويل للخبر، يمكننا أن نعتبر التعديل الذي وقع على أبيات النابغة التي دخلها الإقواء، هي من فعل الثقافة التي تراجع نفسها وتوسع- على المسـتوى الشـعري تحديدا- من آفاقها الجمالية؛ إذ يمثل التعديل الـذي أدخلتـه الثقافة على أبيات النابغة رواية ثانية لم تلغ الأولـى، وإنمـا تجاورت معها، وللقارئ أن يختار بينهما- كما حـدث فـي

وليس هذا هو الخبر الوحيد عن تعديل النابغة بنفسـه لأشـعاره التـي دخلها الإقواء، فقد ورد خبر مطابق حول مواضع مختلفة أقـوى فيهـا النابغة في القصيدة نفسها. يراجع :

* **الأغاني**، ج١١، ص ص ٩-١٠.

التعديل الذي ينسب للفرزدق في قوله (علَى زواحِفَ تُزجـى مخها رير)- أو أن يقرأهما معا كما تقترح هـذه الدراسـة، مستبعدا فكرة النص الأصلي الوحيد الذي يثبـت، بصـورة سلبية، الظاهرة الشعرية الجاهلية.

لا يتناقض القول السابق، من أن الثقافة هـي التـي قامت بالتعديل في نص النابغة أو نص الفـرزدق، مـع أن يكون الشاعر نفسه هو من قام بعملية التعديل؛ فقد سمح غناء الشعر بظهور عيوب القافية أمام الشاعر نفسه، بما يمكنه من القيام بالتعديل تجنبا للنقد، دون أن يستطيع إلغـاء الروايـة الأولى، أو ربما دون أن يسعى لإلغائها، فالشاعر المستوعب للأعراف الثقافية المحيطة به، يمثل- في جانب منـه- أداة وظيفية يتجلى من خلالها الفعـل الثقـافي، وربمـا شـكلت الصلاحيات الأكبر الممنوحة له جزءا مهما من خصوصـية تعريف "الشاعر" في الثقافة القديمة، باعتباره وظيفةً أكثر من كونه كيانًا إنسانيا يمثل منبعا للفعل الإبداعي ومردا له.

ولعل التوجه البنيوي في التعامل مع الشعر القـديم، وربما في تعامله مع المنتج الفني والثقافي الشفوي عمومـا، لعله قد وصل بمحاولة تثبيت الظاهرة الشعرية إلى منتهاهـا،

نتيجة التوجه المبدئي للتحليل البنيوي نحو اكتشاف "القوانين" النهائية والجذرية المطلقة التي تتحكم في النص، وهذا مـا لا يمكنه أن يتحقق في ظل حركية الـنص وتحولاتـه داخـل الثقافة، التوجه البنيوي يسعى لامتلاك يقـين نهـائي حـول النصوص التي يتعرض لها بالتحليل، وهو يقين صادر عـن حلم قائم في الفلسفة البنيوية نفسها يحـاول الوصـول إلـى "الحقيقة" عبر ادعاء "الموضوعية" و"العلمية" كشرطين لتحديد البنية النهائيـة للظـواهر عمومـا(٣١). ويمكننـا التمثيـل لمحاولات التحليل البنيوي تثبيت الظاهرة الشعرية الجاهليـة والوصول إلى كلمة فصل في قراءتها، بدراسة الدكتور كمال أبو ديب الشهيرة التي تستخدم المنهج البنيـوي فـي تحليـل

---

31 ينتقد كثير من الباحثين العلمية والموضـوعية اللتـين تـدعيهما النظرية البنيوية عموما يراجع على سبيل المثال:

* Shlomith Rimmon-Kenan, **Interpretive Strategies, Interior Monologues**, in Neverending Stories:Toward A Critical Narratology, Princeton University Press, New Jersey, 1992, p 101.

النصوص الشعرية الجاهلية(٣٢). يقول الدكتور أبو ديب في توضيح أغراض دراسته:

... لكن البحث رغم كل ما قد يكون حققه من تطوير منهجي، واكتشاف لمكونات جوهرية في الشـعر الجـاهلي وللبنى التوليدية فيه، وللرؤى المتعارضة ضمنه، لا يـدعى لنفسه تقديم أجوبة نهائية على ما يثيره من أسئلة... والبحـث بهذه الصفة مشروع مستمر لا يستعجل الوصول إلى نهايـة، بل يسعى إلى تطوير وسائل التحليل وزيادتها رهافـة ودقـة وكفاءة ... وهو في ذلك كله يتحرك على مستوى يرفض فيه التفكير الجزئي القاصـر، والعمـل الانطبـاعي المتعجـل والمعالجة التقليدية المتجمدة ... ويسعى إلى بلـورة مـنهج بنيوي قادر على تحقيق رؤى متشابكة معقدة جذرية وكليـة في آن واحد (٣٣)

---

32 كمال أبو ديـب، **الرؤى المقنعة: نحو تحليل بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦.

33 السابق، ص ص ١٠-١١. ومن الواضح أن المنهج البنيوي نفسه هو ما يفرض هذا التوجه "الجذري" في الإجابة عن مشكلات النصوص الجاهلية، حيث يستخدم الدكتور حسن البنا عز الدين اللفظ نفسه(جذري) نافيا إياه عن المحاولات التي تعرضت للقصـيدة الجاهليـة بالدراسـة

من الواضح في النص السابق أن مستوى الإطـلاق الذي يميز الفكر البنيوي نفسه قد أقلق الدكتور أبو ديب، فأخذ يخفف من وطأة هذا الإطلاق، ومن حدة الشمولية واليقينيـة التي يمنحهما الفكر البنيوي للباحث، وقد أنتجـت محـاولات

(تحديدا محاولتي طه حسين، وناصر الدين الأسد) وكـأن محـاولات الدرس يجب أن توصف بـ"الجذرية" حتى تصبح مقبولة فـي عـرف الناقد البنيوي. يراجع:

- حسن البنا عز الـدين، **الكلمـات والأشـياء، التحليـل البنيوي لقصيدة الأطلال في الشعر الجاهلي**، بيروت، دار المناهـل للطباعـة والنشـر والتوزيـع، ط١/ ١٩٨٩، ص ١١.

ينتقد بول دي مان هذا التوجه "الجـذري" رابطـًا إيـاه بمشكلة نقطة المركز، أو نقطـة المنطلـق، أو النقطـة الأصل التي يجب أن نبحث عنها- فـي عـرف الفكـر البنيوي- لننظم وعينا بالنتاج الفني لكاتـب مـا، وذلـك خلال نقد دي مان لفكر الناقد الفرنسي جـورج بوليـه. يراجع:

- بول دي مان، **العمى والبصيرة: مقالات في بلاغة النقد المعاصر**، ترجمة: سعيد الغـانمي،أبو ظبـي، المجمع الثقافي، ط١/ ١٩٩٥، من ص ٤٠-٤٢.

التخفيف هذه خطابين متناقضين ومتجاورين؛ فالدكتور أبـو ديب يتكلم عن عدم تقديمه لأجوبه نهائية، وعن اعتبار بحثه مشروعا مستمرا لا يستعجل الوصل لنتـائج، وعـن سـعيه بالأساس لتطوير أدوات التحليل وزيادة دقتها، كل هـذا فـي جانب، وفي الجانب الآخر يتبدى الفكر البنيـوي بشراسـته وإطلاقه المعهودين، فنجده يقرر أنه يرفض التفكير الجزئي، ويصفه بالقاصر، دون أن يوضح مفهوم الجزئية هنا، وهو ما يضطرني أن أفهمه كنقيض- جريا وراء ثنائيـات البنيويـة المتضادة- للفكر الكلي الساعي لاكتشـاف قـوانين العمـل، والوصول لرؤى كلية تقدم "البنية"- وليس بنية- الكلية للعمل الفني أو الأدبي، وهو الفهم الذي يؤكده استخدام أبـو ديـب لمفردات "جوهرية"، و "جذرية"، و "كلية"، وهو ما يقوده إلى إطلاق أحكام قاسية في تعميمها على محاولات الشرح التـي تتخذ أدوات مختلفة عن الأدوات البنيوية، مـن ذلـك نقـده للشراح القدامى بقوله:

الشروح والتعليقات التقليدية على القصيدة، بل علـى الشعر الجاهلي كله، قاصرة قصورا مدهشا، ذلـك أن هـذه الشروح ذات منحى فقه-لغوي (فيلولوجي) سائد، وهـي لا

تتحرك إلا على المستوى اللغوي السطحي للقصـيدة. وهـي كذلك شروح أنتجها كتاب تحددت وجهات نظرهم وآراؤهـم بطريقة محددة لمعاينة اللغة، والشعر، وعملية الخلق الفنـي ذاتها، طريقة ليس في مقدورها النفاذ إلـى البنيـة العميقـة للقصيدة- المفتاح بشكل خاص أو إلى بنية الشعر الجـاهلي بشكل عام. (٣٤)

تتحدد أهمية القراءة إذن – طبقًا للنص السابق- فـي الوصول للبنية "العميقة"، التي تحكم حركة المفردات وتمثـل الهيكل العام لعملية الخلق الفني، وهو ما يمكن أن نفهم منـه الطموح البنيوي نفسه في الوصول للقوانين الكلية التي تحكم تراكب المفردات في النص بصورة علمية على غرار العلوم الطبيعية، وتستجلي بالتالي الدلالة بصورة كاملـة ونهائيـة، وهو ما لو تحقق لأصبح القراءة الأخيرة لأيـة مـادة فنيـة يتعرض لها المنهج البنيوي بالتحليل.

في المقابل يبدو لي أن ما يعيبه الدكتور أبـو ديـب على الشراح التقليديين، خاصة القدامى منهم، يمكنه أن يمثل ميزة لهم؛ حيث يقف التفسير اللغوي للمفردات عنـد حـدود

---

34 السابق، ص ٥٠.

توضيح ما يمكن أن يغمض من مفردات النص حتى تسـهل عملية القراءة، وهو ما يمكن أن يعكس إدراك هؤلاء الشراح لحالة التعدد اللانهائية تقريبا، التي يمكن أن تنتجها عمليـات القراءة المختلفة، وكذلك إدراكهم العميق لحركية النصـوص الشعرية المنطلقة من التقاليد الشفوية، وعدم ثبات الدلالة فيها لعدم ثبات النص نفسه، وهو ما يعكس بدوره منطق تعاملهم مع الظاهرة الشعرية باعتبارها بنية متحركة الأجزاء لا ثبات فيها، ولا مركز يحد من لعب مفرداتها.

كان الشراح القدامى يقدمون خبراتهم المعرفية بمـا يفتح المجال للقراءات المتنوعة والمشاركة في اقتراح آفـاق النص الجمالية، دون فرض توجه تأويلي بعينه. على عكـس الباحث البنيوي الذي يلعب دور الخبير، الوحيد، الذي يمكنه أن يصل إلى كل مستويات النص الدلالية ويمكنه كذلك تحديد آفاقه الجمالية بصورة كاملة، نتيجة قدرته على الوصول إلى البنية العميقة التي تنتظم طبقًا لها مفردات النص، وهـو مـا يمكنه من الوصول للرؤية المحددة- والوحيدة- التي ينتجهـا النص، هذه الرؤية تتصف بأنها رؤيـة وحيـدة، ومكتملـة، ومستقلة ذاتيا، وهو ما يمكنه أن يدل بصورة غير مباشـرة

على المؤلف/المركز/ المنبع الذي تنتظم بناء على رؤيته تلك مفردات النص و"شرائحه"، على الرغم مـن مقولـة مـوت المؤلف. يقول دكتور أبو ديب:

... إن بنية القصيدة، بالترتيب الذي تتخذه الشـرائح فيها، هي المجسد الحقيقي للرؤيا التي تكمن فـي الـنص أو التي يفصح عنها النص، ومن هنا فإن عملية التحليل البنيوي تطمح أصلا إلى اكتشاف قواعد التركيـب وآليـة "المعنـى" (تشكل المعنى) في النص بوصفه الخطوة الحاسمة من أجـل الدخول إلى عالم النص واجـتلاء رؤيـاه. ويتضـمن هـذا المنظور اعتبار النص،من جهة، وجودا فرديـا مسـتقلا ذا رؤية مكتملة تتجسد في بنية مكتملة، ومن جهة ثانيـة بنيـة تنتج ضمن الثقافة استنادا إلى نظام كلي ذي مكونـات دالـة سيميائيا... (٣٥)

القصيدة بنية مكتملة مستقلة، داخل بنية أكبـر هـي الثقافة ككل، وهو ما يمكن أن يمتد إلى القول إن الثقافة هـي بنية مكتملة ومستقلة داخل العالم الذي يمثل بنية أكبر وأكثـر شمولا...وهكذا.

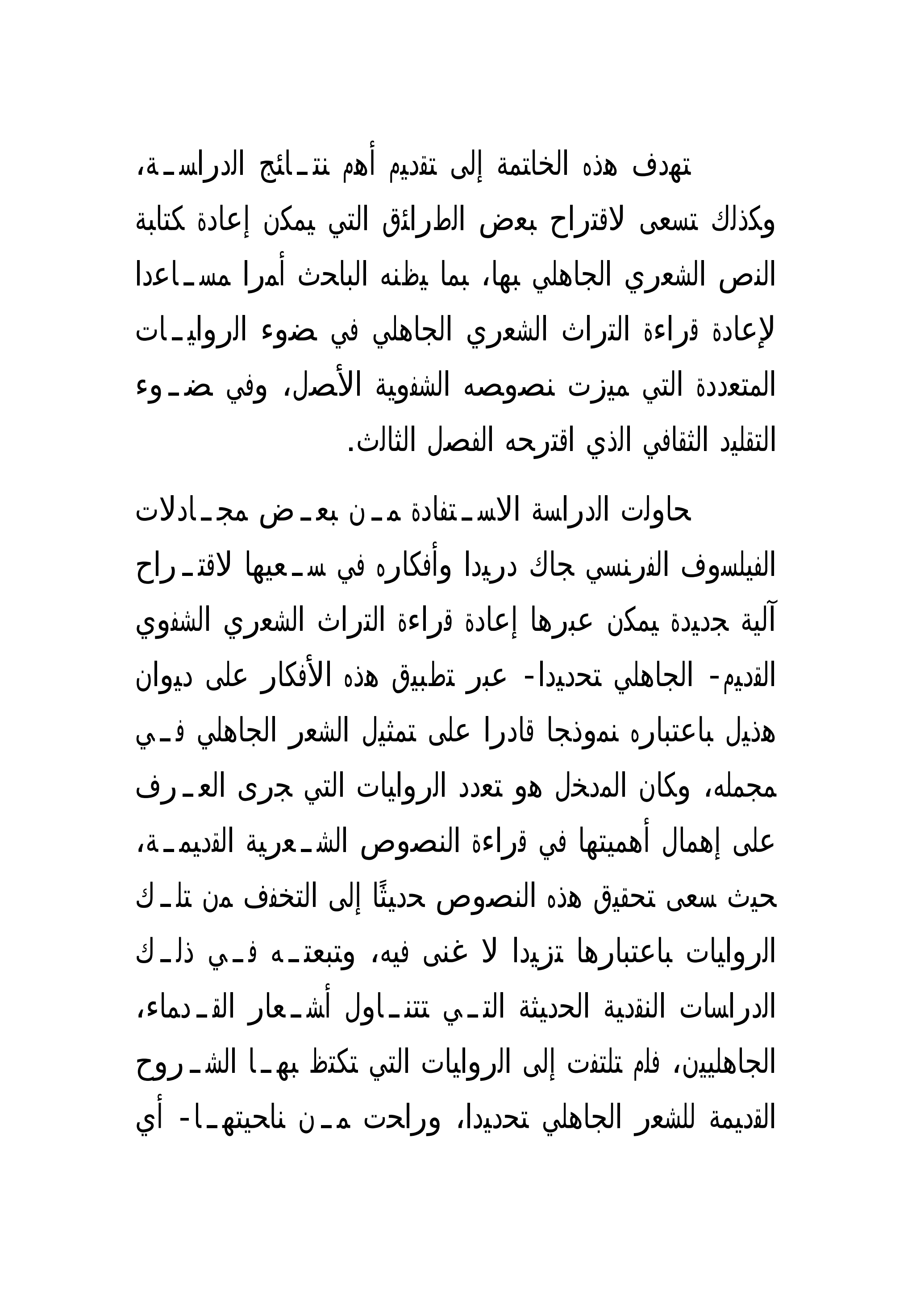
---

35 السابق، ص ٤١١.

وما يعنينا هنا ليس هو نقد التصور البنيوي للعـالم، وإنما الإشارة إلى ما يقود إليه التحليل البنيوي- شأنه شـأن أي توجه تحليلي يعتمد البنية ذات المركـز- مـن إطـلاق وأحادية في الرؤية، ينفيان إمكانية وجود قـراءات أخـرى، وهو ما يقود بدوره إلى تثبيت النص عند حدود فهـم الناقـد البنيوي، بما يكشف عن نموذج البنية ذات المركز التي تُسقط التصور الكتابي للنصوص علـى الشـعر الشـفوي، وهـو النموذج الذي يغلق ممكنات اللعب داخل النصوص. وهو ما يمكن أن يوصف به الوعي النقدي الحديث- معظمـه- فـي تعامله مع الظاهرة الشعرية الجاهلية.



خاتمة الدراسة



تهدف هذه الخاتمة إلى تقديم أهم نتـائج الدراسـة، وكذلك تسعى لاقتراح بعض الطرائق التي يمكن إعادة كتابة النص الشعري الجاهلي بها، بما يظنه الباحث أمرا مسـاعدا لإعادة قراءة التراث الشعري الجاهلي في ضوء الروايـات المتعددة التي ميزت نصوصه الشفوية الأصل، وفي ضـوء التقليد الثقافي الذي اقترحه الفصل الثالث.

حاولت الدراسة الاسـتفادة مـن بعـض مجـادلات الفيلسوف الفرنسي جاك دريدا وأفكاره في سـعيها لاقتـراح آلية جديدة يمكن عبرها إعادة قراءة التراث الشعري الشفوي القديم- الجاهلي تحديدا- عبر تطبيق هذه الأفكار على ديوان هذيل باعتباره نموذجا قادرا على تمثيل الشعر الجاهلي فـي مجمله، وكان المدخل هو تعدد الروايات التي جرى العـرف على إهمال أهميتها في قراءة النصوص الشـعرية القديمـة، حيث سعى تحقيق هذه النصوص حديثًا إلى التخفف من تلـك الروايات باعتبارها تزيدا لا غنى فيه، وتبعتـه فـي ذلـك الدراسات النقدية الحديثة التـي تتنـاول أشـعار القـدماء، الجاهليين، فلم تلتفت إلى الروايات التي تكتظ بهـا الشـروح القديمة للشعر الجاهلي تحديدا، وراحت مـن ناحيتهـا- أي

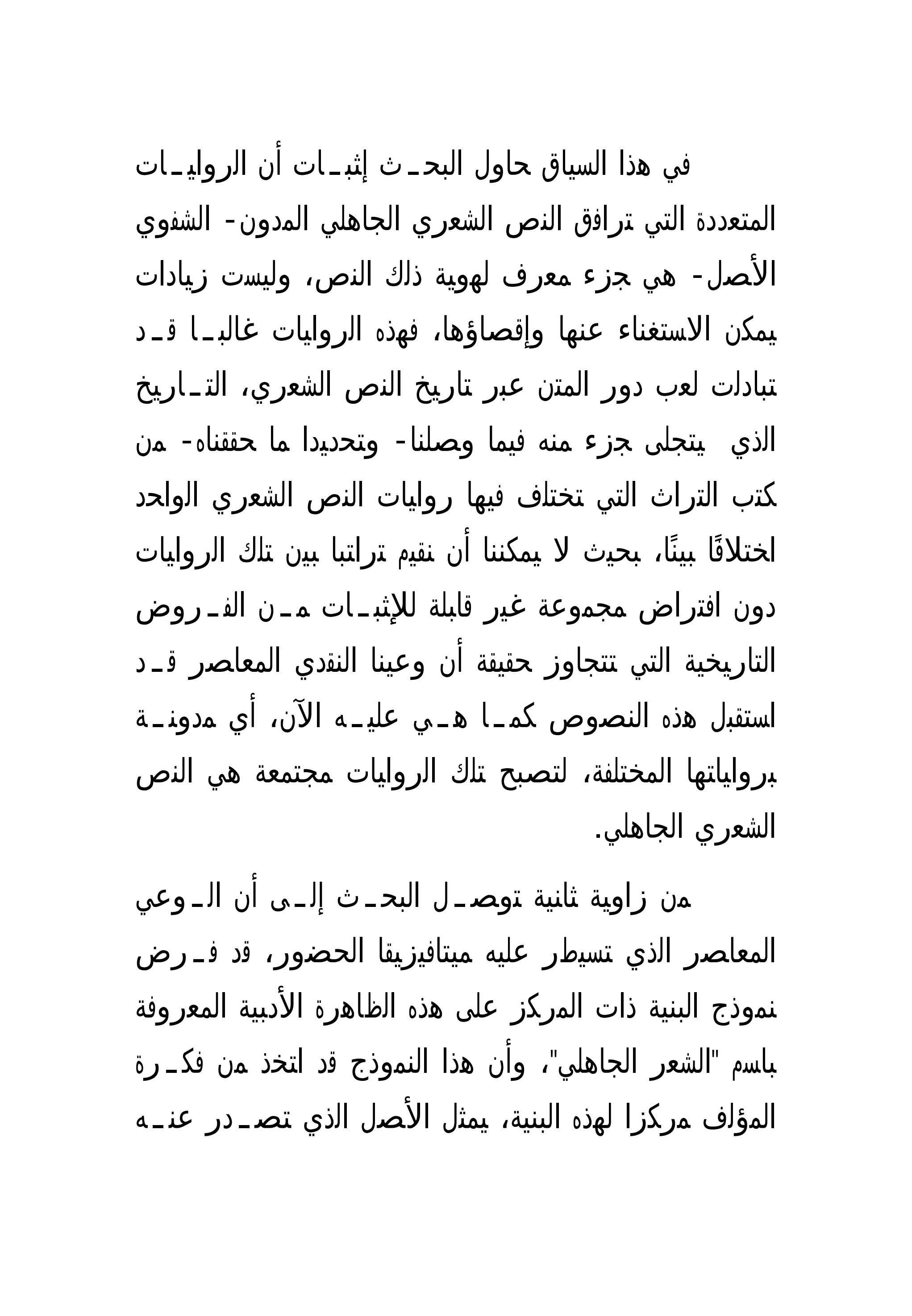
الدراسات النقدية الحديثة- تُثَبتُ النص الشعري على رواية واحدة دون تبرير إهمال الروايات الأخرى.

الحالة السابقة- مع اتخاذها شكل البداهة- كانت تقوم على أفكار تنتمي للعصر الحديث الذي تحول فيه الوعي بصورة عامة- والنقدي خاصة- إلى وعي كتابي، لا يلتفت للطبيعة الشفوية للوعي المنتِج للشعر الجاهلي، الوعي الذي تغيب عنه تقريبا أفكار الموثوقية authenticity والأصالة genuineness وغيرها من الأفكار التي تمثل الملامح المميزة للثقافة الكتابية. يتميز الوعي الشفوي الذي صدر عنه النص الشعري الجاهلي بملامح أخرى تناولها مجال بحثي اختص بتحليل الوعي الشفوي والمنتج الفني الصادر عنه فيما عرف إجمالا بالنظريات الشفوية Oral Theories التي ميزت ملامح مهمة فارقة بين الوعيين الشفوي والكتابي وما يمكن أن يحكمهما في عمليات التعبير الفني.

في هذا الإطار كان تعدد الروايات أمرا طبيعيا فيما يتصل بآليات الإنتاج الشفوي للشعر، وهو ما أشارت له أكثر من دراسة عربيا وغربيا (يراجع دراسات كل من مايكل زويتلر، وجيمس مونرو، و والتر ج.أونج، وسيد حنفي،

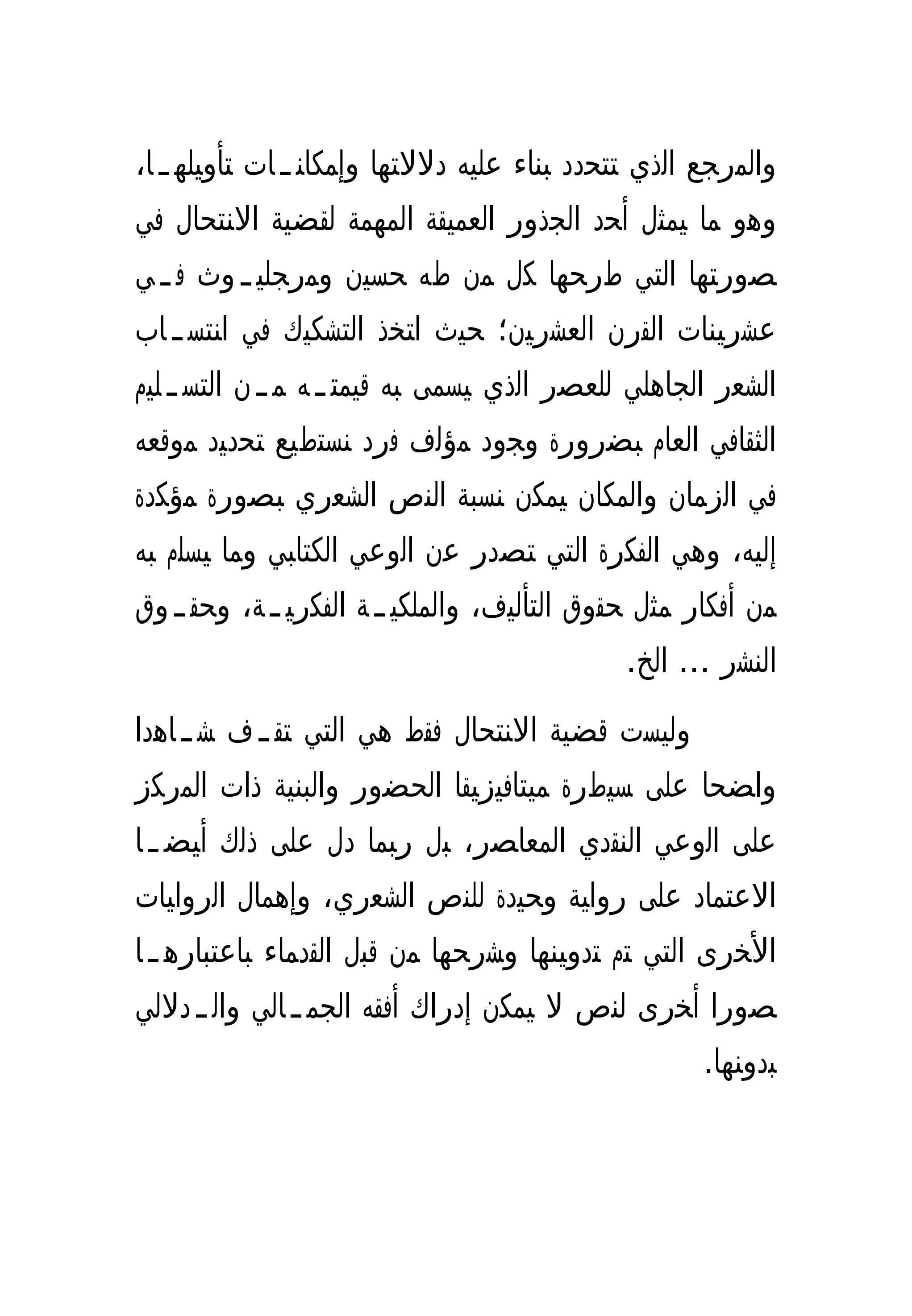
ومحمد بريري، وحسن البنا عز الدين وغيرهم حـول هـذا الأمر)، غير أن فلسفة جاك دريدا المعروفة اصطلاحا باسـم "التفكيك" Deconstruction تفتح أفقًا تحليليا يمكن اعتبـاره تطويرا لجهود النظريات الشفوية فيما يتصل بفهـم وتحليـل الظاهرة الشعرية الجاهلية؛ وقد حاول البحث عبر مجموعـة مقترحة من مفاهيم جاك دريدا أن يبلور منظـورا خاصـا، يتصور الباحث أنه قادر على تقديم تلك الآلية الجديـدة فـي قراءة النص الشعري الشفوي عموما.

اتخذ البحث مـن فكـرة لعـب الدلالـة play of signification، و ما يتصل بها في منظومة دريدا الفكرية من مفاهيم، مثل مفهـوم البنيـة ذات المركـز centered structure، وكذلك اتخذ من فكـرة ميتافيزيقـا الحضـور metaphysics of presence وما يتصل بها من أفكار مثل مركزيـــة الصـــوت phonocentrism، والتكمـــة supplement، اتخذ البحث من الأفكار السابقة أفقًـا عامـا يسير التحليل على هديه، مع الانتباه الدائم لخصوصية السياق الثقافي الذي يسعى البحث إلى تطبيـق هـذه الأفكـار فيـه ومغايرته لسياق إنتاجها.



في هذا السياق حاول البحـث إثبـات أن الروايـات المتعددة التي ترافق النص الشعري الجاهلي المدون- الشفوي الأصل- هي جزء معرف لهوية ذلك النص، وليست زيادات يمكن الاستغناء عنها وإقصاؤها، فهذه الروايات غالبـا قـد تبادلت لعب دور المتن عبر تاريخ النص الشعري، التـاريخ الذي يتجلى جزء منه فيما وصلنا- وتحديدا ما حققناه- من كتب التراث التي تختلف فيها روايات النص الشعري الواحد اختلافًا بينًا، بحيث لا يمكننا أن نقيم تراتبا بين تلك الروايات دون افتراض مجموعة غير قابلة للإثبـات مـن الفـروض التاريخية التي تتجاوز حقيقة أن وعينا النقدي المعاصر قـد استقبل هذه النصوص كمـا هـي عليـه الآن، أي مدونـة برواياتها المختلفة، لتصبح تلك الروايات مجتمعة هي النص الشعري الجاهلي.

من زاوية ثانية توصـل البحـث إلـى أن الـوعي المعاصر الذي تسيطر عليه ميتافيزيقا الحضور، قد فـرض نموذج البنية ذات المركز على هذه الظاهرة الأدبية المعروفة باسم "الشعر الجاهلي"، وأن هذا النموذج قد اتخذ من فكـرة المؤلف مركزا لهذه البنية، يمثل الأصل الذي تصـدر عنـه



والمرجع الذي تتحدد بناء عليه دلالاتها وإمكانـات تأويلهـا، وهو ما يمثل أحد الجذور العميقة المهمة لقضية الانتحال في صورتها التي طرحها كل من طه حسين ومرجليـوث فـي عشرينات القرن العشرين؛ حيث اتخذ التشكيك في انتسـاب الشعر الجاهلي للعصر الذي يسمى به قيمتـه مـن التسـليم الثقافي العام بضرورة وجود مؤلف فرد نستطيع تحديد موقعه في الزمان والمكان يمكن نسبة النص الشعري بصورة مؤكدة إليه، وهي الفكرة التي تصدر عن الوعي الكتابي وما يسلم به من أفكار مثل حقوق التأليف، والملكيـة الفكريـة، وحقـوق النشر ... الخ.

وليست قضية الانتحال فقط هي التي تقـف شـاهدا واضحا على سيطرة ميتافيزيقا الحضور والبنية ذات المركز على الوعي النقدي المعاصر، بل ربما دل على ذلك أيضـا الاعتماد على رواية وحيدة للنص الشعري، وإهمال الروايات الأخرى التي تم تدوينها وشرحها من قبل القدماء باعتبارهـا صورا أخرى لنص لا يمكن إدراك أفقه الجمـالي والـدلالي بدونها.

ربما دل هذا الإهمال للروايات على استسلام بحثـي لأفكار الرواية الأصل، والمؤلف الفـرد، والجـوهر النقـي للقصيدة...الخ، أيا كان مستوى إبداع القراءة التـي يقـدمها الناقد- قديما أو حديثًا- للنص الشعري، وأيا كانت حميميـة العلاقة التي يصنعها النقاد مع ذات الشـاعر، التـي تظهـر وكأنها متجسدة في النص النقدي بما يقوي الإيهـام بحقيقـة وجودها هناك في التاريخ كمركز متحكم في النص الشعري، وفي حدود الدلالة(١)، بحيث لا يعد انتقـاد المنطـق الـذي

---

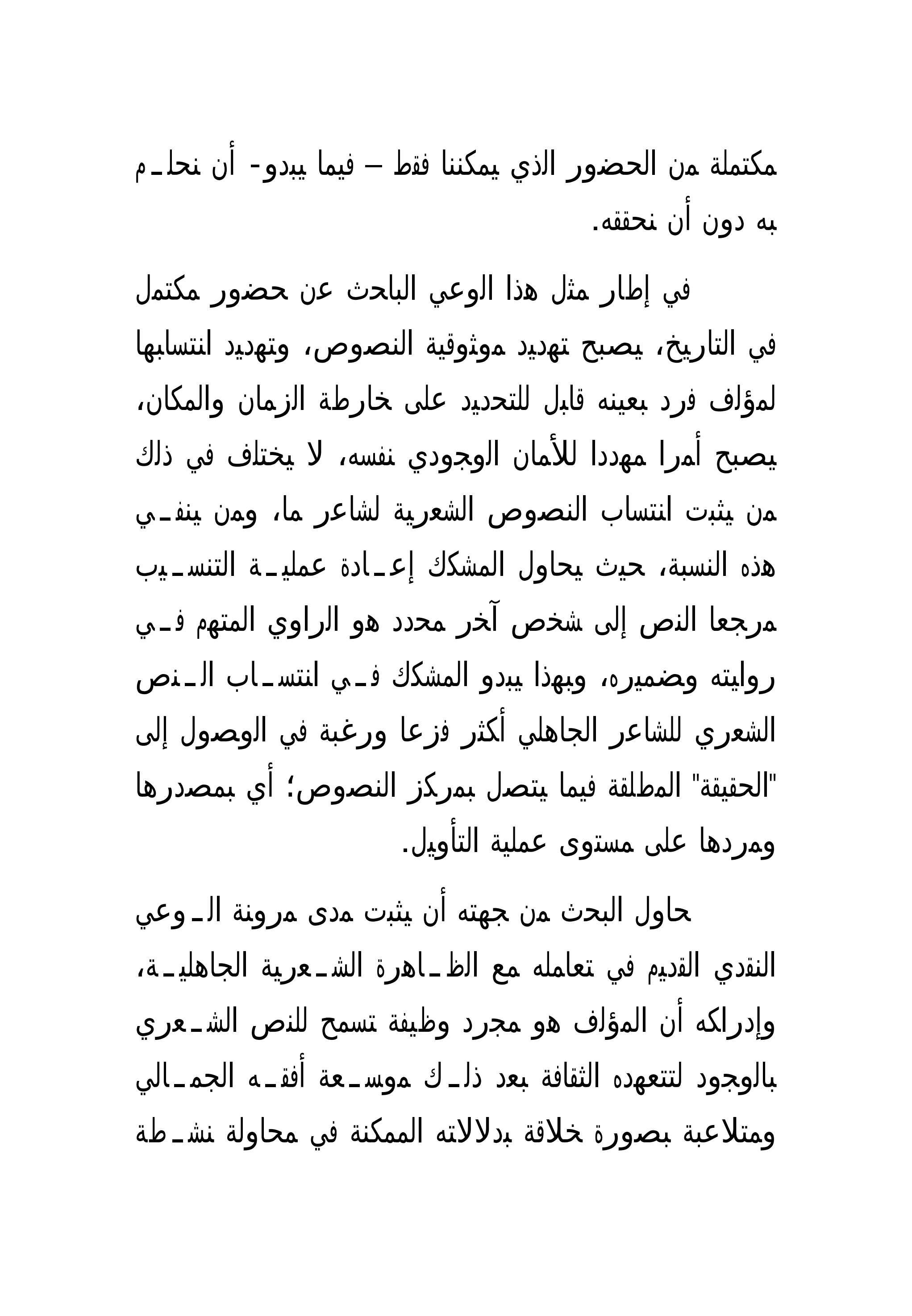
1 وعلى الرغم من إبداع نقاد وأساتذة كبار فـي تأويـل النصـوص الشعرية الجاهلية، يظل الاستسلام لأحادية الرواية وثباتها هو المحـدد الأساسي لعمليات القراءة التي يقومون بها، وهـو مـا يـرتبط غالبـا بالشاعر/ الذات/ المركز الذي تـتحكم تصـوراته ورؤاه وخيالاتـه- المتَصورة- في أبعاد النص الدلالية، وكذلك تتحكم في كل ما يمكن أن يتوصل إليه الناقد من رؤى تأويلية. ولعل أوضح الأمثلة علـى هـذا الارتباط بين أحادية رواية النص الجاهلي وتحري ذات الشاعر الفـرد هو قراءات الدكتور مصطفى ناصف للشعر القديم، حيث يخيل لنا- أو ربما يريد الدكتور ناصف ذلك- أن الناقد الحـديث يحـاول الرجـوع بالزمن وصولا للشاعر الفرد ليحاوره ويستكشف أبعـاد رؤاه الفكريـة والفنية. يمكن التمثيل على ذلك بتحليل الدكتور ناصف لـبعض شـعر

دارت على أساس منه قضية الانتحال كافيا لمقاومة ميتافيزيقا الحضور التي يراها دريدا كامنة خلاف تفكيرنا كله.

إن الارتكاز على فلسفة دريدا في مناقشة ميتافيزيقـا الحضور، والبنية ذات المركز التي يدور في فلكها الـوعي المعاصر المتعامل مع الظاهرة الشعرية الجاهلية، يمكنـه أن يكشف عن دلالة الإصرار على أفكار الموثوقية والأصـالة وأحادية كل من المؤلف والنص، فـي علاقـة كـل ذلـك بمحاولات السيطرة على القلق الوجودي الناتج مـن أفكـار الحركة المستمرة والتبدل الدائم الذي يسم العالم، وذلك عبـر تحقيق حالة من الحضور المثالي المكتمل في لحظة تاريخية كان الشعر فيها شفويا معبرا تماما- كما يقرر تراث الأفكار عن الصوت الحي عموما- عن وعي المتكلم، ومحققًا حالـةً

النابغة في مدح النعمان، وهو الشعر الذي يراجع فيه الدكتور ناصـف مفهوم المدح الضيق الذي " يفسد مثل هذا الشعر إفسادا هـائلا" كمـا يرى، مقارنًا بين رؤى الشاعر وغيره من الأسماء التي يفترض أنهـا دالة على ذوات شعراء جاهليين مثل لبيد وطرفة وامرئ القيس. انظر:

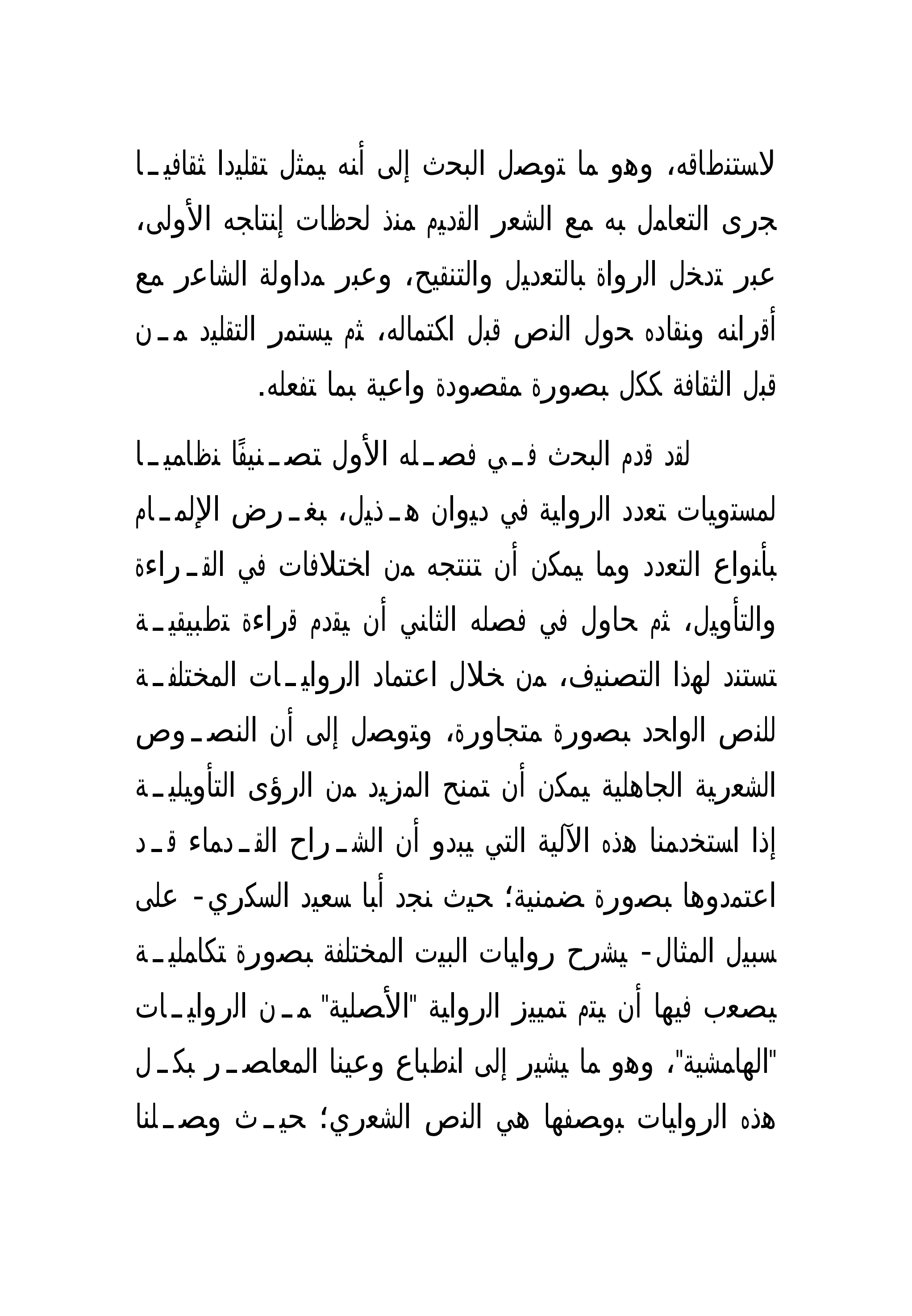
* مصطفى ناصف، **صوت الشاعر القديم**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢، من ص ٤٥-٤٩.



مكتملة من الحضور الذي يمكننا فقط – فيما يبدو- أن نحلـم به دون أن نحققه.

في إطار مثل هذا الوعي الباحث عن حضور مكتمل في التاريخ، يصبح تهديد موثوقية النصوص، وتهديد انتسابها لمؤلف فرد بعينه قابل للتحديد على خارطة الزمان والمكان، يصبح أمرا مهددا للأمان الوجودي نفسه، لا يختلف في ذلك من يثبت انتساب النصوص الشعرية لشاعر ما، ومن ينفـي هذه النسبة، حيث يحاول المشكك إعـادة عمليـة التنسـيب مرجعا النص إلى شخص آخر محدد هو الراوي المتهم فـي روايته وضميره، وبهذا يبدو المشكك فـي انتسـاب الـنص الشعري للشاعر الجاهلي أكثر فزعا ورغبة في الوصول إلى "الحقيقة" المطلقة فيما يتصل بمركز النصوص؛ أي بمصدرها ومردها على مستوى عملية التأويل.

حاول البحث من جهته أن يثبت مدى مرونة الـوعي النقدي القديم في تعامله مع الظـاهرة الشـعرية الجاهليـة، وإدراكه أن المؤلف هو مجرد وظيفة تسمح للنص الشـعري بالوجود لتتعهده الثقافة بعد ذلـك موسـعة أفقـه الجمـالي ومتلاعبة بصورة خلاقة بدلالاته الممكنة في محاولة نشـطة



لاستنطاقه، وهو ما توصل البحث إلى أنه يمثل تقليدا ثقافيا جرى التعامل به مع الشعر القديم منذ لحظات إنتاجه الأولى، عبر تدخل الرواة بالتعديل والتنقيح، وعبر مداولة الشاعر مع أقرانه ونقاده حول النص قبل اكتماله، ثم يستمر التقليد من قبل الثقافة ككل بصورة مقصودة واعية بما تفعله.

لقد قدم البحث في فصله الأول تصنيفًا نظاميا لمستويات تعدد الرواية في ديوان هذيل، بغرض الإلمام بأنواع التعدد وما يمكن أن تنتجه من اختلافات في القراءة والتأويل، ثم حاول في فصله الثاني أن يقدم قراءة تطبيقية تستند لهذا التصنيف، من خلال اعتماد الروايات المختلفة للنص الواحد بصورة متجاورة، وتوصل إلى أن النصوص الشعرية الجاهلية يمكن أن تمنح المزيد من الرؤى التأويلية إذا استخدمنا هذه الآلية التي يبدو أن الشراح القدماء قد اعتمدوها بصورة ضمنية؛ حيث نجد أبا سعيد السكري- على سبيل المثال- يشرح روايات البيت المختلفة بصورة تكاملية يصعب فيها أن يتم تمييز الرواية "الأصلية" من الروايات "الهامشية"، وهو ما يشير إلى انطباع وعينا المعاصر بكل هذه الروايات بوصفها هي النص الشعري؛ حيث وصلنا

النص مرتبطا برواياته كلها، وبشروحها مجتمعة، وهو مـا يبدو بديهية على مستوى نظريات التلقي.

الآلية السابقة يمكنها أن تفتح الباب على آفاق مختلفة تتصل بطرائق كتابة النص الشعري الجاهلي حتى يمكن أخذ تلك الروايات في الاعتبار، وإنهاء حالة التهميش التي وقعت عليها لفترة طويلة، بما يتيح الاستفادة منهـا فـي عمليـات القراءة والتأويل. وما تظن هذه الدراسة أننا نحتاجه بصـورة ملحة، هو البدء في إعادة طباعة ما وصـلنا مـن التـراث الشعري الجاهلي تحديدا، سواء في صورة دواوين مستقلة أو ما تفرق من هذا التراث في بطون الكتب والمخطوطات(٢)، دون إهمال الروايات المتعددة التي تمثل جزءا جوهريا مـن النص كما تشكل عبر تاريخ الثقافة العربية الشفوية بالتحديد.

---

2 وهناك جهود مبدئية تسعى لصنع خارطة لأدب العصر الجاهلي المتفرقة في مصادر التراث العربي، سواء ما وصلنا منها، أو ما فقد. من ذلك على سبيل المثال يراجع:

* أحمد محمد عبيد، العصر الجاهلي وأدبه في مصادر التراث العربي المفقودة والمخطوطة والمطبوعة، أبو ظبي، منشورات المجمع الثقافي، ٢٠٠٠.

وسيحاول البحث فيما يلي اقتراح بعض طرائق كتابة النص الشعري الجاهلي بما يضمن عودة الروايات التي طال استبعادها إلى موقعها الذي يظنه الباحث طبيعيا ضمن جسد النص الشعري.

أولا: الكتابة بالتجاور

وهي الطريقة التي اعتمدها البحث وذلك بكتابة الروايات المتعددة بين أقواس بجوار بدائلها التي اعتمدت باعتبارها رواية أصلية. من مثل قول أبي ذؤيب:

أودى بنِي وأَعقَبونِي (أورثُونِي) حسرةً (زفْرةً)

بعد الرقَادِ وعبرةً لا تُقْلِع (تَرجِع) (الديوان/٧)

وربما يحتاج الأمر إلى تكرار شطر البيت كله نتيجة تغيره بتمامه أو تغير معظمه، ومن ذلك قول صخر الغي:

بِمتْلَفَةٍ قَفْرٍ كأن جنَاحها (تَصِيح وقُد بان الجنَاح كأنه)

إِذَا نَهضتْ فِي الجو مِخْراقُ لاعِبِ (الديوان/ ٢٥٢)

وقد تعترض هذه الطريقة في الكتابة كثرةُ الروايات في بعض الأبيات بما يصعب معه أن يصمد الشكل التقليدي

لكتابة السطر الشعري الكلاسيكي أمام كثرة البدائل النصـية التي تقدمها الروايات.

ثانيا: الكتابة بتقسيم السطر الشعري

وأقصد بها كتابة كل شطر من البيت الشـعري فـي سطر بمفرده، وكتابة رقم البيت أمام الشطر الأول كالآتي:

١ -بِمتْلَفَةٍ قَفْرٍ كَأن جنَاحها (تَصِيح وقُد بان الجنَاح كأنه)

إِذَا نَهضتْ فِي الجو مِخْراقُ لاعِبِ

٢ -وقَد تُرِك الفَرخَان فِي جوفِ وكْرِها(وفَرخَين لَم يستَغْنِيا تَركَتْهما)

بِبلْدةِ لا مولى ولا عِنْد كَاسِبِ

وهي طريقة تتيح التوسع بصورة أكبر فـي كتابـة الروايات المتعددة نتيجة الفراغ الأكبر في فـراغ الصـفحة الذي ستتيحه لكل شطر من البيت.

ثالثا: إعادة كتابة السطر الشعري

وأعني به إعادة كتابة السطر مرة أو مـرات طبقًـا لعدد الروايات التي قيلت فيه، على أن يكتب رقم البيت أمـام السطر الأول، من مثل:

١- أودى بنِي وأَعقَبونِي حسرةً

بعد الرقَادِ وعبرةً لا تُقْلِع

أودى بنِي وأَورثُونِي زفْرةً

بعد الرقَادِ وعبرةً لا تَرجِع

وهي الطريقة التي تحافظ على شكل السطر الشعري الكلاسيكي، وتضع في الوقت نفسه الروايات المتنوعة علـى قدم المساواة، تقريبا، مع البيت المعتمد تاريخيا باعتباره يمثل الرواية "الأساسية".

رابعا: تكرار الروايات في الهامش باستخدام حجم الخط نفسه

وفي هذه الطريقة تعاد الأبيات التي تحوي روايـات مختلفة في الهامش باستخدام حجم الخط نفسه (البـنط)، بمـا

يساعد على تضييق المسافة التي أصبحت بديهية بين الـنص "الأصلي"، والروايات "الهامشية" لذاك النص.

ثبت المصادر والمراجع

أولا: المصادر

كتاب شرح أشعار الهذليين،

صنعة أبي سعيد الحسن بن الحسين السكري، تحقيق/ عبد الستار أحمد فراج، مراجعة/ محمود محمد شاكر، مكتبة دار العروبة، القاهرة ، د.ت.

ديوان الهذليين،

تحقيق/ أحمد الزين و محمود أبو الوفا، القاهرة، الدار القومية للطباعة والنشر (نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية)، ١٩٦٥.

التمام في تفسير أشعار هذيل، لأبي الفتح عثمان بن جني الموصلي، طبعة بغداد، ١٩٦٢، عن الموسوعة الشعرية (اسطوانة مدمجة)، المجمع الثقافي بأبو ظبي، الإصدار الثالث/٢٠٠٣.

١- **شرح المعلقات السبع للزوزني**، مكتبة المتنبي، القاهرة، د.ت.

٢- **المفضليات،** تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر، وعبد السلام محمد هارون، القاهرة، دار المعارف، ط١٩٧٦/٥.

٣- **ديوان امرئ القيس**

تحقيق/ محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة، دار المعارف، ط١٩٦٤/٢.

٤- **ديوان حميد بن ثور الهلالي،**

تحقيق/ عبد العزيز الميمني، القاهرة، دار الكتب المصرية، ١٩٥١.

٥- **ديوان دريد بن الصمة،**

تحقيق/ عمر عبد الرسول، القاهرة، ١٩٨٥، دار المعارف.

٦- **ديوان طرفة بن العبد،** تقديم كرم البستاني، المكتبة الثقافية، بيروت، د.ت

٧- **ديوان قيس بن الخطيم،**

حققه وعلق عليه: د/ ناصر الدين الأسد، القاهرة، مكتبة دار العروبة، ط١٩٦٢/١.

١١- **ديوان النابغة الذبياني**، تقديم كرم البستاني، المكتبة الثقافية، بيروت، د.ت.

١٢-ابن واصل الحموي

تجريد الأغاني، تحقيق/ طه حسين، وإبراهيم الإبياري، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة الذخائر، العدد ١٩٩٧/٢٠.

١٣-الفضل جمال الدين بن منظور**:**

لسان العرب ، الموسوعة الشعرية (اسطوانة مدمجة)، أبو ظبي، الإصدار الثالث، ٢٠٠٣.

١٤-أبو الفرج الأصفهاني:

الأغاني، تحقيق/ عبد الكريم العزباوي (وأخبار ذي الرمة تحديدا من تحقيق محمد البجاوي كما تنص مقدمة الجزء الثامن عشر من الكتاب)، الهيئة المصرية العامة للكتاب،٢٠٠١.

١٥-الخليل بن أحمد الفراهيدي:

معجم العين، الموسوعة الشعرية، الموسوعة الشعرية (اسطوانة مدمجة)، أبو ظبي، الإصدار الثالث، ٢٠٠٣.

١٦-عبد القاهر الجرجاني:

أسرار البلاغة، تحقيق وتقديم / محمود محمد شاكر، دار المدني بجدة/مطبعة المدني بالقاهرة، ط١/١٩٩١.

١٧- مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزآبادي:

القاموس المحيط، تحقيق:مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، بإشراف: محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة، بيروت،ط٣/ ١٩٩٣.

١٨- محمد ابن سلام الجمحي:

طبقات فحول الشعراء، تحقيق/ محمود محمد شاكر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة الذخائر، العددان ٧٢، ٧٣/ ٢٠٠١.

ثانيا: المراجع العربية:

١٩- إبراهيم عبد الرحمن:

الشعر الجاهلي: قضاياه الفنية والموضوعية، مكتبة الشباب، القاهرة، ٩٧٩.

٢٠- أحمد أحمد منصور نفادي:

الوقوف على الأطلال تطوره في الشعر العربي وتأثيره في الأدب الفارسي، مطبعة الجبلاوي، القاهرة، ط١/ ١٩٨٧.

٢١- أحمد كمال زكي

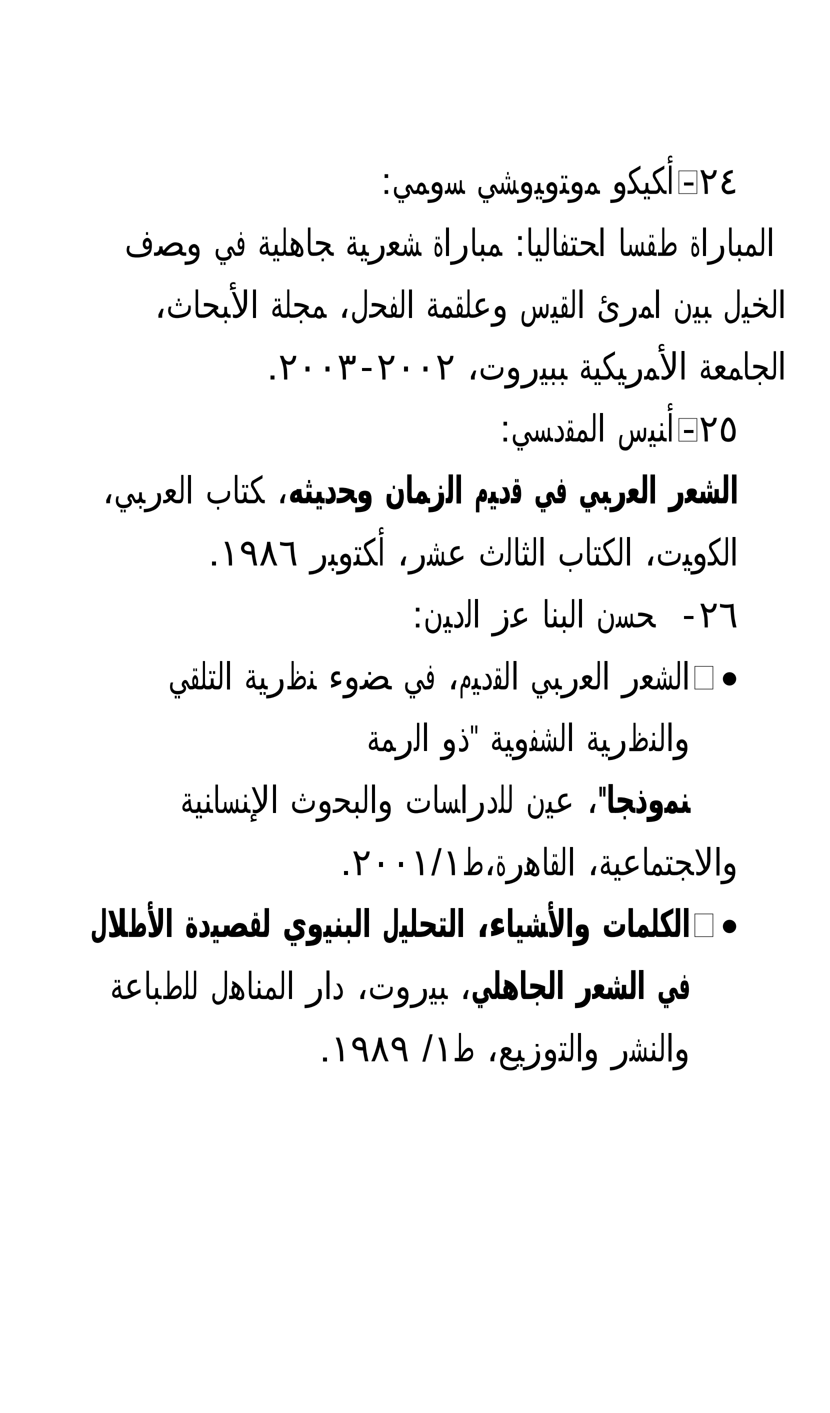
شعر الهذليين في العصرين الجاهلي والإسلامي دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة،١٩٦٩.

٢٢- أحمد محمد عبيد:

العصر الجاهلي وأدبه في مصادر التراث العربي المفقودة والمخطوطة والمطبوعة، منشورات المجمع الثقافي بأبو ظبي، ٢٠٠٠.

٢٣- إسماعيل النتشة:

أشعار هذيل و أثرها في محيط الأدب العربي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط١/٢٠٠١.



٢٤- أكيكو موتويوشي سومي:

المباراة طقسا احتفاليا: مباراة شعرية جاهلية في وصف الخيل بين امرئ القيس وعلقمة الفحل، مجلة الأبحاث، الجامعة الأمريكية ببيروت، ٢٠٠٢-٢٠٠٣.

٢٥- أنيس المقدسي:

الشعر العربي في قديم الزمان وحديثه، كتاب العربي، الكويت، الكتاب الثالث عشر، أكتوبر ١٩٨٦.

٢٦- حسن البنا عز الدين:

- الشعر العربي القديم، في ضوء نظرية التلقي والنظرية الشفوية "ذو الرمة **نموذجا**"، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة،ط١/٢٠٠١.
- **الكلمات والأشياء، التحليل البنيوي لقصيدة الأطلال في الشعر الجاهلي**، بيروت، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، ط١/ ١٩٨٩.

٢٧- سيد حنفي حسنين:
طه حسين والشعر الجاهلي، مجلة كلية الآداب- جامعة القاهرة، عدد تذكاري بمناسبة مرور ٢٥ سنة على وفاة طه حسين، أكتوبر/ ١٩٩٨.
٢٧- شوقي ضيف:
العصر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، ط١٢/١٩٨٨.
٢٨- صلاح رزق
معلقة امرئ القيس: التشكيل الفني وملامح الرؤية، مكتب الآداب، القاهرة،١٩٩٧.
٢٩- طه حسين:
في الشعر الجاهلي، النهر للتوزيع والنشر، القاهرة، ط٣/١٩٩٦.
٣٠- عبد الحميد الشلقاني:
الأعراب الرواة، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٧.
٣١- عبد العزيز نبوي:
دراسات في الأدب الجاهلي، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط٢/ ٢٠٠٣.

٣٢- عبد الفتاح كيليطو:

أبو العلاء المعري: أو متاهات القول، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١/٢٠٠٠.

٣٣- كمال أبو ديب:

الرؤى المقنعة: نحو تحليل بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦.

٣٤- مجدي توفيق:

مفهوم الإبداع الفني في النقد العربي القديم، سلسلة دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٩٣.

٣٥- محمد أبو الأنوار:

الشعر الجاهلي: مادته الفكرية وطبيعته الفنية، مكتبة دار الشباب، القاهرة، ١٩٧٦.

٣٦- محمد بريري

- **الأسلوبية والتقاليد الشعرية: دراسة في شعر الهذليين**، القاهرة، دار عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ١٩٩٥".

- **الخصومة بين الوعي الكتابي والوعي الشفاهي: قراءة أولية**، مجلة التنوير الثقافي (الجسرة حاليا)، قطر، العدد الأول، ديسمبر ١٩٨٨.

٣٧- محمد غنيمي هلال:

النقد الأدبي الحديث، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ١٩٩٦.

٣٨- مصطفى عبد الشافي الشورى:

الشعر الجاهلي: تفسير أسطوري، دار المعارف، القاهرة، ط١/١٩٨٦.

٣٩- مصطفى ناصف:

- **قراءة ثانية لشعرنا القديم**، دار الأندلس، بيروت، د.ت.
- **صوت الشاعر القديم**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٢.

٤٠- وجيه يعقوب السيد:

من قضايا الشعر الجاهلي، مكتبة الآداب، القاهرة، ط١/٢٠٠٠.

٤١- يوسف خليف:

دراسات في الشعر الجاهلي، مكتبة غريب، القاهرة، 1981.

ثالثا: المراجع المترجمة:

1- بول دي مان:
العمى والبصيرة: مقالات في بلاغة النقد المعاصر، ترجمة: سعيد الغانمي،أبو ظبي، المجمع الثقافي، ط1/ 1995.

2- جاك دريدا:

- **البنية العلامة اللعب في خطاب العلوم الإنسانية**، ترجمة جابر عصفور(فصول/ المجلد الحادي عشر- العدد الرابع/شتاء 1993)
- **مواقع (حوارات)** ، ترجمة وتقديم: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1/ 1992.

3- جوناثان كلر:

جاك دريدا، ضمن "*البنيوية ومابعدها*"، تحريـر: جـون ستروك، ترجمة: د.محمد عصـفور، عـالم المعرفـة، الكويت، العدد ٢٠٦، فبراير ١٩٩٦، ص ٢١٥.

٤- سارة كوفمان و روجي لابورت:
مدخل إلى فلسفة جاك دريدا: تفكيك الميتافيزيقا واستحضار الأثر، ترجمة: إدريس كثير- عز الدين الخطابي، دار أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط١/ ١٩٩١.

٥- سوزان بينكني ستيتكيفيتش:
أدب السياسة وسياسة الأدب، ترجمة وتقديم: حسن البنا عز الدين، بالاشتراك مع المؤلفة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨.

٦- عبد الكبير شرقاوي (مترجم)
لغات وتفكيكات في الثقافة العربية، (مجموعة من المؤلفين) :دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٩٨.

٧- والتر ج.أونج :

الشفاهية والكتابية، ت: د. حسن البنا عز الدين، مراجعة: د. محمد عصفور،عالم المعرفة، الكويت، العدد ١٨٢ /١٩٩٤ .

رابعا المراجع الأجنبية

1- Cuddon, J.A: **The Benguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory**, Benguin Books, London, 1991

2- Derrida, Jacques: **Of Grammatology**, translated by: Gayatri Chakravorty Spivak, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, Corrected edition 1997.

- **Writing and Difference**, translated by: Alaan Bass, Routledge, London, 1997.

3- Monroe, James: **Oral composition in Pre-Islamic Poetry, The Problem of Authenticity**, in: Orientalist Essays; An Anthology of Arabic Literary Criticism in English, chosen and introduced by: Hassan El Banna Ezz El Din, Dar Al-Fikr Al-Arabi, Cairo, 1988, pp 55-107.

4- Norris, Christopher: **Deconstruction: Theory and Practice**, *Methuen*, London and New York, 1982.

5- Rimmon-Kenan, Shlomith: **Interpretive Strategies, Interior Monologues**, in Neverending Stories:Toward A Critical Narratology, Princeton University Press, New Jersey, 1992.

6- Sumi, Akiko Motoyoshi: **Remedy and Resolution: bees and honey-collecting in two Hudhalī Odes**, Middle Eastern literature, Vol.6, No.2, July 2003, pp 131-157.

7- Zwettler, Michael: **The Oral Tradition of Classical Arabic Poetry: Its Character and Implications**, Ohio State University Press, 1978.